BRAVO!

JANEIRO 99 – ANO 2 – Nº 16 – R$ 6,00 www.revbravo.com.br no Universo Online

ISSN 1414-980X
00016
9 771414 980004

EXCLUSIVO!
FALA MORRICONE, O HOMEM QUE FILMOU A MÚSICA

EXCLUSIVO!
MICHAEL CIMINO DIZ COMO REDESCOBRE O CINEMA E O BRASIL

EXCLUSIVO!
LUIS FERNANDO VERISSIMO, ROMANCISTA: "NÃO TENHO DRAMA EDIPIANO"

EXCLUSIVO!
UMA ENTREVISTA COM EDWARD ALBEE, O MAIOR DRAMATURGO AMERICANO

Hockney

O mestre da paisagem e do azul das piscinas reafirma, em mostra em Paris, o poder do figurativismo

BRAVO!

JANEIRO 1999 – NÚMERO 16 – www.revbravo.com.br no Universo Online

Capa: *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)*, 1972, acrílico sobre tela de David Hockney. Nesta pág. e na pág. 6, vitrine de Paris, em foto de Brassaï de 1931

CINEMA

LIVROS

ARTES PLÁSTICAS

DESTAQUES DA CAPA: DIVULGAÇÃO / PENNA PREARO / EDUARDO SIMÕES / ALCIR N. SILVA

(CONTINUA NA PÁG. 6)

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

MÚSICA

TEATRO E DANÇA

PRODUÇÃO CULTURAL

SEÇÕES

Leio BRAVO! e *República* todos os meses! Em mim têm desencadeado fortes emoções, o desejo de recuperar o "tempo perdido", o fascínio e o assombro pela existência!

Ione Pais
Aracaju, SE

Senhor Diretor,

Marisa Monte

Excelente a entrevista com a cantora Marisa Monte. Acompanho sua carreira desde 1989 e nunca li uma entrevista tão séria e bem elaborada. O enfoque foi a profissional, sem deixar de mostrar o seu lado humano, mas desprovido de frivolidades, tão comuns na maioria das revistas brasileiras. Aproveito para parabenizar Ana Maria Bahiana. Eu também não sei responder o que nos fascina no canto das sereias brasileiras. Talvez seja identidade mesmo!

Emília Vitória Silva
via e-mail

Parabéns a Marisa Monte e a **BRAVO!** pela entrevista e fotos. Sobretudo por nos revelar uma artista consciente que sabe tão bem preservar sua vida pessoal, além de administrar com grande competência sua vida profissional. Marisa nos mostra que, além de seu enorme talento para cantar, tem também o raro talento para ser feliz!

Renato Motha
Belo Horizonte, MG

A propósito do texto *World Music é para Monoglotas*, de Ned Sublette, na reportagem sobre Marisa Monte: mas para que tanta discussão? O produto é bom, e isso basta! Até porque não é todo cantor que, após três discos de retumbante sucesso em vendagem, permite-se lançar, em seu quarto, uma antologia de seus "clássicos" (*Barulhinho Bom*). É coisa de grande artista, e quem vai contestar?

Claudia Regina Silva
Jaboatão dos Guararapes, PE

Descobri neste mês a revista **BRAVO!** e gostei demais da matéria sobre a musa Marisa Monte.

Jucimara R. de Menezes
via e-mail

Queria agradecer aos editores de **BRAVO!** pela reunião de estupendos textos relacionados a Machado de Assis, Marisa Monte e José Saramago em apenas um número. Sem contar a belíssima reportagem sobre Vinícius de Moraes. Em meio a tantos "animais" com programas de auditório, existem pessoas que tratam a cultura com exímio respeito.

Rui Alexandre Kleiner
Piracicaba, SP

Congratulações pela edição de novembro da revista, particularmente pela publicação do brilhante ensaio de José Saramago e pelo presente que foi nos brindar com a graça de Marisa Monte.

Marcus Vinicius Paiva
Recife, PE

Ensaio!

Eric Hobsbawm encerra a *Era dos Extremos* deixando claro que o capitalismo na sua forma atual não deverá permanecer no próximo milênio. Estamos assistindo a sua desintegração sem uma liderança mundial que nos possa indicar um caminho. A abordagem de Sérgio Augusto em *A Miséria da Economia* é lúcida e simples. Despida do economês, traduz a nossa mais íntima aflição. As mesmas proposições do *False Dawn* são encontráveis em *The Future of Capitalism*, de Lester Thurow, cuja leitura pelos interessados parece-me obrigatória.

Eugênio R. C. Campos
via e-mail

Quer dizer, ô Sérgio Augusto de Andrade, que "Tudo de Norman Rockwell deveria ser incinerado" (*A Patologia de Um Asno*)? E como é que o prezado pretende fazer isso? Vai de gasolina ou querosene? Juntará toda a obra do pintor em praça pública e tascará a tocha? Ou irá até a provinciana Stockbridge e fará arder o museu dedicado ao artista? E, enquanto o incêndio crepitar, o que fará o serelepe piromaníaco? Na certa cumprirá sonho antigo de incorporar seu ídolo Bambi. Sairá aos gritinhos de "Fogo! Fogo na floresta!"

Osmar Freitas Jr.
Nova York, EUA

Primeiro ano

Tenho acompanhado **BRAVO!** com entusiasmo desde os primeiros números. Hoje, morando nos Estados Unidos, leio a revista via Internet e peço à família que mande regularmente os exemplares, para ler também os artigos não disponíveis on line. Lembranças e parabéns pelo primeiro ano de **BRAVO!**.

Catherine Otondo
via e-mail

Leitor assíduo de **BRAVO!** desde o primeiro número, gostaria de agradecer a todos os responsáveis pela revista. Os senhores realmente merecem todas as honrarias por terem tido a coragem de lançar uma publicação de tão alto nível e a habilidade necessária para manter o nível alto durante este primeiro ano de existência. Desejo longa vida! Parabéns a todos nós!

Marcelo Cairo Burity
via e-mail

Poetisa

Não é do meu feitio ficar aporrinhando os serviços de jornais e revistas com essa babaquice de bravos, bravíssimos, por qualquer coisa. Uma revista ou um jornal sabe que vai bem quando suas vendas vão bem, ponto. Mas vocês são demais e me arrisco a cometer esse perjúrio de parecer uma maria-vai-com-as-outras e repito: Bravo!, bravíssimo!, pela decisão tomada ao responder à carta do leitor Edson Müeller, na edição de novembro: poetisa é corretamente espetacular, e honestamente mais lírico.

Ubiratan Teixeira
São Luís, MA

(CONTINUA NA PÁG. 10)

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 8)

Dança

Gostaria de parabenizá-los pela qualidade da revista **BRAVO!**, principalmente pelas matérias que falam da dança. Fico satisfeito em ver a arte da dança sendo divulgada por pessoas que realmente entendem de cultura.

Leonardo Cavalcante
via e-mail

Bienal

A mostra antropofágica que Teixeira Coelho critica duramente em *Etnologia, Metonímia e Muito Sexo: A Bienal de São Paulo* faz parte, com certeza absoluta, da arte contemporânea brasileira e mundial. Talvez menos no seu conceito ufanista, de exaltação do Brasil, e mais no conceito niilista que transborda do termo. Em um museu observa-se de frente para trás, pois observa-se o que foi feito, analisando-se o todo como parte de uma época. Esta época, no entanto, não terminou. É dela que fazemos parte. Devemos olhá-la de trás para a frente. Não só como arte analisável, mas também como movimento inacabado. E se a Bienal conseguiu agradar e tocar gente da minha idade, certamente é porque ela conseguiu o seu objetivo: o de espelhar o pensamento contemporâneo. Como jovem de 21 anos e com a petulância que a minha idade me permite, discordo da crítica de Teixeira Coelho: esta Bienal, mesmo tendo invocado como tema um movimento surgido há décadas, conseguiu ilustrar como nenhuma outra o que ocorre hoje. Conseguiu projetando o movimento artístico atual como algo ímpar e sem precedentes — mas também ressaltando suas raízes: o movimento antropofágico e modernista no Brasil e no mundo.

Ricardo Rezende Almeida
via e-mail

Folclore gaúcho

Na nota *Singularidade na Praça* (edição de novembro), Michel Laub cita a Feira do Livro de Porto Alegre. Tergiversando, no entanto, o autor caracteriza a singularidade gaúcha como "às vezes elogiável, às vezes folclórica", como se o "folclórico" do gaúcho não fosse elogiável. Nós, gaúchos, nos orgulhamos do nosso jeito tão gauchesco. A propósito, a Academia Francesa vai inserir o verbete "gauchesco" — que aparecerá como *gauchesque* — na próxima edição de seu dicionário. O presidente argentino, Carlos Menem, foi convidado para explicar o significado do termo. Com certeza ele saberá definir esse sentimento tão genuíno, mas ignoto para alguns brasileiros. Mais uma vez, ficamos mais próximos do Prata do que do Tietê. Talvez fosse prudente inserir esse verbete também no linguajar de alguns desavisados, a fim de evitar outros tropeços.

Carlos Zubaran
via e-mail

O editor de BRAVO! Michel Laub naturalmente se referiu a folclore no sentido lato e não no sentido estrito — até porque é um gaúcho legítimo, sem folclore.

Papel brilhante

Sou assinante de **BRAVO!** desde o primeiro número e continuo deslumbrada com a qualidade das matérias e dos textos (vocês conseguiram juntar, numa revista só, todo mundo que sabe escrever no Brasil?). Mas há um problema: o papel em que a revista é impressa é brilhante demais. Não enxergo nada! Se leio na poltrona, tenho de ficar de costas para a luz e, ao mesmo tempo, de costas para a janela, e, ao mesmo tempo, inclinar a revista na direção do chão para evitar que reflita a luz do meu abajurzinho. Se leio sobre a mesa, aí sim, que dificuldade: como não posso mudar a posição da lâmpada do teto, tenho de apagar a luminária da mesa ou, no desespero, acender a luz do corredor e virar a luminária para o teto, para tentar ver letras, parágrafos, fotos, imagens... mas aí a sala ficou escura. Meu desespero vem de querer ler o que você escrevem, sempre tão bonito! Meu abraço solidário, mas cansado e vesgo.

Maria Cláudia Fittipaldi
via e-mail

A escolha do papel de **BRAVO!** *seguiu o critério da editora D'Avila de trabalhar, sempre, com os produtos de maior qualidade do mercado. Continuamos, porém, pesquisando as opções disponíveis para oferecer o que há de melhor aos nossos leitores.*

BRAVO! On Line

Este site é lindo. Parabéns aos responsáveis; é um orgulho saber que temos uma revista e um site com tecnologia de ponta a serviço da cultura de nosso país.

Raquel Micas
via e-mail

Sou leitor assíduo de **BRAVO!** e visito o site sempre. Achei super legal a promoção do mouse pad e até me cadastrei para ganhar um. Parabéns por ambas as edições, on line e impressa!

Vicenzo Berti
Florianópolis, SC

Adorei ter recebido a *newsletter* da revista. Estou no mercado editorial há dois anos e **BRAVO!** está de parabéns pelo conteúdo e pela impressão.

Tatiana Lúcia de Souza
via e-mail

Bravíssimo

Quero parabenizar pelo maravilhoso serviço à cultura prestado por esta revista. Não só tenho lido como ando contaminando várias pessoas com a qualidade e a beleza do trabalho de vocês.

Tânia Augusto
Itabira, MG

Considero **BRAVO!** a melhor revista cultural em circulação no país, e fonte indispensável de consulta para quem quer se informar ou se aprofundar nos acontecimentos e história da cultura brasileira. Meus parabéns!

João Luis
Belo Horizonte, MG

Parabéns por **BRAVO!** do mês de outubro. Está ótima!

Trícia Cabral
via e-mail

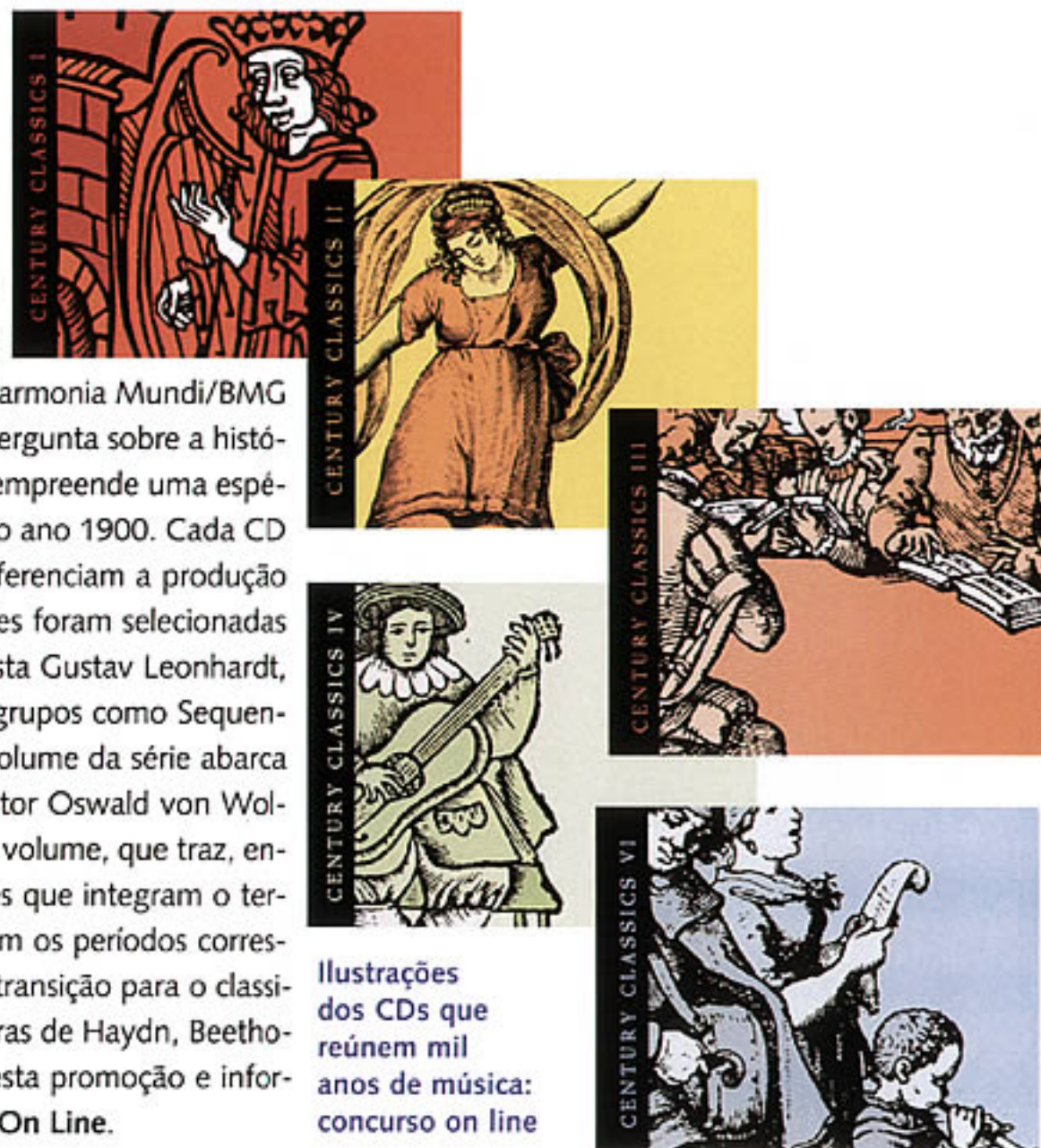
Há muito venho lendo esta revista e fico contente por ela existir. Afinal de contas, informação necessita de um fator primordial: qualidade. E isso **BRAVO!** tem de sobra.

Wagner Carvalho
Berlim, Alemanha

Ganhe mil anos de música

BRAVO! On Line sorteia coleções da Deutsche Harmonia Mundi/BMG Classics

Os leitores que acessarem **BRAVO! On Line** durante este mês poderão testar seus conhecimentos musicais e concorrer aos sorteios de seis coleções de CDs *Century Classics*, um lançamento da Deutsche Harmonia Mundi/BMG Classics. Para concorrer, o leitor deve responder corretamente a uma pergunta sobre a história da música. A coleção *Century Classics*, composta de seis volumes, empreende uma espécie de viagem pelo último milênio da música ocidental, do ano 1000 ao ano 1900. Cada CD se refere a um período específico e é acompanhado de textos que referenciam a produção musical no cenário artístico, político e científico da época. As gravações foram selecionadas entre os artistas da Deutsche Harmonia Mundi, entre os quais o cravista Gustav Leonhardt, o pianoforte Andreas Staier e o tenor Christoph Prégardien, além de grupos como Sequentia, Schola Cantorum Basiliensis e Pro Cantione Antiqua. O primeiro volume da série abarca o período do ano 1000 ao ano 1400, com obras como a do compositor Oswald von Wolkenstein. O período entre 1400 e 1500 está contemplado no segundo volume, que traz, entre outros, o compositor Guillaume Dufay. Palestrina é um dos autores que integram o terceiro CD, referente ao século 16. Os dois volumes seguintes percorrem os períodos correspondentes ao barroco – com obras de Bach, Vivaldi e Händel – e sua transição para o classicismo de um Mozart, por exemplo. Os anos de 1800 a 1900, com obras de Haydn, Beethoven, Schubert e Schumann, encerram a coleção. Todos os detalhes desta promoção e informações sobre como participar estão na edição de janeiro de **BRAVO! On Line**.

Ilustrações dos CDs que reúnem mil anos de música: concurso on line

Onde andar, aonde ir

Faça o seu roteiro cultural e leia o que BRAVO! diz a respeito de sua escolha

No ar desde o mês passado, *BRAVO! Hoje* é uma das seções mais quentes de **BRAVO! On Line**. Trata-se de um jornal cultural diário, que aparece logo na primeira página da edição on line da revista. Ao entrar em **BRAVO! On Line**, o internauta encontra, no lado esquerdo do monitor, pelo menos duas dicas de programa cultural que estão acontecendo naquele dia. Pode ser um lançamento de livro, uma chamada para a estréia de um espetáculo, um show de música popular ou lançamento de um CD. Ao clicar na chave *Leia Mais*, o internauta encontra reportagens, notas, críticas e comentários dos jornalistas de **BRAVO!**, sejam textos já publicados na revista, sejam outros produzidos especialmente para a edição eletrônica da revista.

Página de BRAVO! On Line com destaque para a seção *BRAVO! Hoje*

Contatos imediatos na web

Currículo dos profissionais que fazem BRAVO! já está disponível na rede

O novo projeto visual de **BRAVO! On Line**, uma criação de Luiz Fernando Bueno Filho, estreou no mês passado, sob a coordenação técnica do webmaster André Pereira. Mais que mudanças gráficas, a nova página, editada por Mari Botter e Sérgio Ribas, trouxe novidades que os leitores já aprovaram. Entre as novas seções estão *Quem Faz BRAVO!*, *Links Culturais* e *Contate-nos*. Em *Quem Faz BRAVO!*, o internauta encontra um banco de dados completo e permanentemente atualizado com o currículo e o trabalho dos jornalistas, ensaístas, escritores, críticos, fotógrafos e colaboradores que fazem a revista. *Links Culturais* apresenta uma lista dos melhores e maiores museus e espaços culturais do Brasil e do mundo. Ao acessar um deles – o Museu de Arte Moderna de Nova York, por exemplo –, o internauta entra no site do próprio museu americano. A lista será atualizada mensalmente. *Contate-nos* abre mais uma alternativa para o leitor interferir na revista. Há ali espaço específico para sugestões, reclamações e participação em pesquisas. Também está disponível uma lista com o e-mail de cada um dos profissionais diretamente vinculados à Redação. Basta clicar sobre um dos nomes e enviar sua mensagem.

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em janeiro: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO DE MICHAEL CIMINO: PENNA PREARO / ROBERTO MINCZUK: CLAUDIO EDINGER / CHICO BUARQUE: EDUARDO SIMÕES

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETOR DE REDAÇÃO
Wagner Carelli (*wagner@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@uol.com.br)
Chefes: Reinaldo Azevedo (*reinaldo@davila.com.br*), Vera de Sá (*vera@davila.com.br*). *Secretário:* Sérgio Ribas (*sergio@davila.com.br*)
Editores especiais: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*), Jefferson Del Rios (*jefferson@davila.com.br*). *Editores:* André Luiz Barros (*Rio de Janeiro*) (*andre@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*). *Repórteres:* Flávia Rocha (*flavia@davila.com.br*), Mari Botter (*mari@davila.com.br*), Rodrigo Brasil (*São Paulo*); Gilberto de Abreu, Renata Santos (*Rio*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Ana Francisca Ponzio, Bruno Tolentino, Carlos Eduardo Lins da Silva, Daniel Piza, Hugo Estenssoro (*Londres*), José Onofre, Nirlando Beirão. *Revisão:* Helio Ponciano da Silva, Ricardo Jensen de Oliveira. *Produção:* Alessandra Bento de Moraes (*secretária*), Dina Amendola

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Produção Gráfica:* Wildi Celia Melhem (*chefe*), Teca Farah. *Editora:* Monique Schenkels
Assistentes: Mabel Böger e Therezinha Prado. *Colaboradores:* Luiz Fernando Bueno Filho e Sergio Rocha Rodrigues

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Editor: Eduardo Simões. *Repórter:* Kiko Coelho. *Produção:* Marina Leme, Regina Rossi Alvarez, Valéria Mendonça (*internacional*)

ENSAIO (revbravo@uol.com.br)
Fernando de Barros e Silva, Jorge Caldeira, Olavo de Carvalho, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade

CRÍTICA (revbravo@uol.com.br)
Agnaldo Farias, Arthur Omar, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Carlito Azevedo, Claudia Saldanha, Frederico Morais, George Moura, Ivana Bentes, José Antonio Pasta Jr., José Miguel Wisnik, José Roberto Teixeira Leite, Ligia Canongia, Luiz Camillo Osorio, Miguel Sanches Neto, Ned Sublette (*Nova York*), Sérgio de Carvalho, Tadeu Chiarelli, Teixeira Coelho, Wilson Martins

BRAVO! ON LINE (http://www.revbravo.com.br)
Edição: Mari Botter (*mari@davila.com.br*), Sergio Ribas (*sergio@davila.com.br*). *Design:* Luiz Fernando Bueno Filho. *Web Master:* André Pereira (*Webplan*)

COLABORADORES (revbravo@uol.com.br)
Adriana Méola, Adriana Niemeyer, Aimar Labaki, Alberto Fuguet (*Santiago*), Alcir N. Silva (*Nova York*), Alice Campoy, André Barcinski (*Nova York*), Angela Pontual (*Nova York*), Antonio Prada, Arthur Nestrovski, Beatriz Albuquerque, Bob Wolfenson, Bruno Veiga, Cárcamo, Carlos Calado, Carlos Heitor Cony, Christian Parente, Claudio Edinger, Cristiano Mascaro, Diógenes Moura, Enio Squeff, Fábio Cypriano (*Berlim*), Fernando Monteiro, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Frédéric Pagès (*Paris*), Irineu Franco Perpétuo, Jô de Carvalho (*Paris*), João Marcos Coelho, José Castello, Katia Kanton, Libero Malavoglia, Luca Rischibieter, Luis S. Krausz, Luiz Carlos Maciel, Manuel Vilas Boas, Marcelo Laurino, Maria da Paz Trefaut, Mariana Barbosa (*Londres*), Michele Moulatlet, Moacyr Scliar, Olivio Tavares de Araújo, Paul Mounsey, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Paulo Markun, Regina Porto, Ricardo Sardenberg (*Nova York*), Rico Lins, Rogério Reis, Rogério Sganzerla, Sheila Leirner (*Paris*), Tânia Nogueira

DIRETOR DE PROJETOS: Wagner Carelli **PROJETO GRÁFICO:** Noris Lima

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Diretor: José Mario Brito. *Executivos de Negócios:* Luiz Carlos Rossi, Alda Nogueira, Elaine Rossi. *Coordenação de Publicidade:* Suely Gabrielli.
Representantes: Bahia – Ponto de Vista Marketing e Com. (Gorgônio Loureiro) – av. Pinto de Aguiar, 83, Sl. 102 – Patamares – CEP 41710-000 – Tel./Fax: (071) 362-6665 / Brasília: Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. (061) 321-0305 – Fax: (061) 323-5395 / Paraná/Santa Catarina: News Repr. Com. Ltda. (Carlos Niehues) – r. Eça de Queiroz, 1.083, cj. 507 – Ahú – Curitiba – PR – CEP 80540-140 – Tel./Fax: (041) 253-2937 / Rio de Janeiro: Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1403 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: (021) 533-3121 / Rio Grande do Sul: Corezola Associados Ltda. (Carlos Corezola) – r. Olinda, 525, apto. 404 – CEP 90240-570 – Tel./Fax: (051) 325-3059

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Diretor: Sérgio Luiz Colletti. *Administração:* Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br)
Serviço de Atendimento ao Assinante: Ana Paula Martins Silva, Daniela Bezerra Dias. Tel. (DDG): 0800-14-8090 – Fax: (011) 820-9833, ramal 211
Venda de assinaturas – Tele Eventos – Marketing direto: Tel. DDG 0800.111.880.

DEPTO. DE PROMOÇÕES: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*).
DEPTO. FINANCEIRO: Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*)

D'AVILA COMUNICAÇÕES LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Gracimar Cordeiro dos Santos

APOIO CULTURAL:

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da D'Avila Comunicações Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. (011) 820-9833 – Fax: (011) 829-7202 – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@uol.com.br – Home Page: **www.revbravo.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tel. (021) 524-2453/524-2514 – CEP 21940-001 – Jornalista responsável: Wagner Carelli – MTB 10.809. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Impresso na Antartica Quebecor S.A. – Fotolitos: Relevo Araujo, Village e Vox – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Fernando Chinaglia. Entrega em domicílio: Via Rápida.** Tiragem desta edição: 50.000 exemplares

Ensaio!

A CULTURA E O MOMENTO SEGUNDO AS IDÉIAS, CONCEITOS E ILUMINAÇÕES DE QUEM TEM O QUE DIZER

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA PROLETÁRIA
Serviços de Segurança da República Soviética do Brasil
PRISÃO ESTADUAL DE JACARÉ-DO-MATO-DENTRO
Cela nº 128½

...orr... por...dência a...tor...ada

Jacaré-do-Mato-Dentro, 4 de Dezembro de 199...

Ilmo. Sr.
WAGNER CARELLI
Revista *Bravo!*
Diretor de Redação
C/c Dr. FERNANDO BARROS E SILVA

Prezado senhor,

...cabo de saber, pelo artigo de Fernando de Barros e Silva no número de outu- ... exerce, sob o ...

... que tem asco" – um tóp... esclarecer.

Atenciosamente, saudações proletárias, *Sieg Heil* e sei lá o quê mais,

Olavo de Carvalho
Prisioneiro nº 73.933.482

Fac-símile da carta de Carvalho. A pergunta é: "Barros tem asco da extrema-direita ou da diferença?"

FOTO REPRODUÇÃO

O ANTILEVIATÃ

Uma carta do cárcere

Olavo de Carvalho responde a Barros e Silva

Por Olavo de Carvalho

Na seção Ensaio! de outubro, Fernando de Barros e Silva, ao destacar a pluralidade de opiniões em **BRAVO!**, *afirmou que as páginas da revista abrigam "articulistas tão diferentes como um novo guru da extrema-direita e um outro que tem asco disso". Olavo de Carvalho, que, como Barros e Silva, é um dos colaboradores fixos da seção, entendeu ser ele próprio o tal "guru" a que se referia o colega e enviou uma carta à direção da revista, em que, sem renunciar à inteligência e ao humor que caracterizam o bom debate, responde à classificação. Dadas a qualidade da resposta e a relevância dos temas que aborda, a carta é aqui publicada como o ensaio de Olavo de Carvalho neste mês. A inscrição "Ministério da Cultura Proletária", o número da suposta cela e as efígies de Leon Trotsky, Vladmir Lenin e Josef Stálin, que ilustram esta página, foram criadas pelo autor e compõem uma reprodução em fac-símile da carta originalmente enviada à revista.*

"Acabo de saber, pelo artigo de Fernando de Barros e Silva no número de outubro da sua revista, que, entre os cinco articulistas de **BRAVO!**, há um que exerce, sob o disfarce dessa nobre função, também a de "novo guru da extrema-direita".

Em nome da nação, agradeço ao arguto jornalista a corajosa denúncia, que, suponho, já há de estar nas mãos dos órgãos de segurança para averiguação das atividades subterrâneas ou mesmo extraterrenas do indigitado elemento.

A extrema-direita, como se sabe, é sinônimo de nazi-fascismo – um programa que inclui o culto das raças superiores, o extermínio de negros, judeus e outras criaturas ínfimas, a instalação de uma ditadura unipartidária apoiada em organizações paramilitares e, *last not least*, o controle estatal de tudo, exceto – em parte – as gran-

des fortunas, que financiam a porcaria toda.

A defesa de algumas dessas doutrinas, se não de todas, é crime previsto em lei, e daí a extrema oportunidade da denúncia, que permitirá a prisão e castigo judicial do perigoso doutrinário.

Para que se consume tão salutar medida, faltam apenas alguns dados, que, movido tão somente pelos cuidados que me inspira a salvaguarda das instituições democráticas, tomo a liberdade de pedir ao meu ilustre confrade, e que ele, como fiel servidor da segurança pública, não há de querer sonegar a um estupefato mundo:

1 – Qual é o nome do referido guru?

2 – Qual a organização de extrema-direita que ele inspira com seu macabro magistério?

3 – Quais políticos de extrema-direita têm-se submetido à sua orientação ideológica?

4 – Quais as ações políticas que têm sido pregadas pelo suspeito para a derrubada do Estado de direito e a instauração da ditadura nazi-fascista?

5 – Quais os textos ou declarações orais do suspeito que podem servir como prova ou indício de sua atividade proselitista? (Roga-se citar por extenso.)

Sem tais informações, nada poderão as autoridades policiais fazer para impedir que tão nefasto indivíduo continue em ação, aproveitando-se das instituições democráticas no intuito de destruí-las. O que é pior ainda, há o risco de que, com a maquiavelismo próprio das criaturas do seu naipe, o agente extremista infiltrado se utilize das próprias páginas de **BRAVO!**, como aliás já tem feito, para aí continuar passando mensagens em código. Estas não poderão ser decifradas senão com a ajuda de criptógrafos habilitados como o próprio Fernando de Barros e Silva, sem cujas luzes ninguém teria percebido que, em certos artigos da seção *Ensaio!*, miscigenação quer dizer apartheid; direito à privacidade quer dizer controle estatal da moral doméstica; perdão e tolerância querem dizer pelotões de fuzilamento; Jesus Cristo quer dizer Adolf Hitler, e primogenitura espiritual dos judeus quer dizer o primeiro lugar na fila da câmara de gás. E, sem conhecer essas sutilezas, quem teria atinado que, ao defender tudo o que há de mais oposto ao nazi-fascismo, o sinistro agente só está é se fazendo de bonzinho para te comer melhor, Chapeuzinho?

Barros e Silva sabe que, quando defendo o oposto ao nazi-fascismo, é só para te comer melhor, Chapeuzinho

Não é, portanto, só por patriotismo e ardor democrático que o jovem articulista deve prestar agora a colaboração suplementar que lhe peço em nome dos serviços de segurança (os quais tão gentilmente me acolhem neste meu atual domicílio), mas também no seu próprio interesse de evitar, no futuro, mais trabalho ainda, sem nenhuma garantia de que a polícia proletária possa vir a remunerar tais serviços à altura de seus méritos – como direi? – digitais.

Só por uma curiosidade estilística, noto ainda que a frase-denúncia no artigo de Fernandinho não está de todo clara, pois assinala a presença, na revista, de "articulistas tão diferentes como um novo guru da extrema-direita e um outro que tem asco disso". Pergunto eu: Disso o quê? Da extrema-direita ou da diferença entre os articulistas? Tal como está escrito, o objeto do asco parece ser duplo e indistinto. Se eu fosse dado a exercícios decifratórios, assinalaria aí, talvez, a presença de um ato falho: Fernandinho odeia a extrema-direita tanto quanto odeia as diferenças em geral. Mas não posso garantir a veracidade desta hipótese porque ela implica que seja o próprio Fernandinho o tal "outro que tem asco" – um tópico espinhoso que, a bem do decoro, ele se omite de esclarecer.

Atenciosamente, saudações proletárias, *Sieg Heil* e sei lá o que mais,

Olavo de Carvalho
Prisioneiro nº 73.933.482

URBI ET ORBI

Vista esta tela

A arte de Mark Rothko, entre o rigor e a banalização

Por **Nirlando Beirão**

Foi há dois, três anos, na fila do gargarejo das passarelas de Paris, que descobri que Mark Rothko está na moda. Um punhado de figurinistas o citava como inspiração, e cheguei a assistir pessoalmente à exasperação de um deles, muito ciumento em relação à sua tonalidade de vermelho, copiada em mantas indígenas meio esdrúxulas pelo ítalo-inglês John Galliano.

– O vermelho é meu; quer dizer, do Rothko – esbravejava o *fashion designer*, numa língua que não conto qual é para que ele não seja identificado.

Alfinetavam-se, portanto, pela duvidosa primazia não em relação a uma arte original, mas ao direito de copiar um artista. Enfim, pensei eu, que as homenagens a Mark Rothko, venham elas de onde vierem, sejam bem-vindas.

Dois meses atrás, em Nova York, dessa vez sem o testemunho farfalhante das musselinas e das *voiles*, pude atestar ao vivo a categórica modernidade de Rothko. A retrospectiva fechou suas portas no Whitney, em novembro, para se transferir para o Museu de Arte Moderna de Paris, no início deste ano.

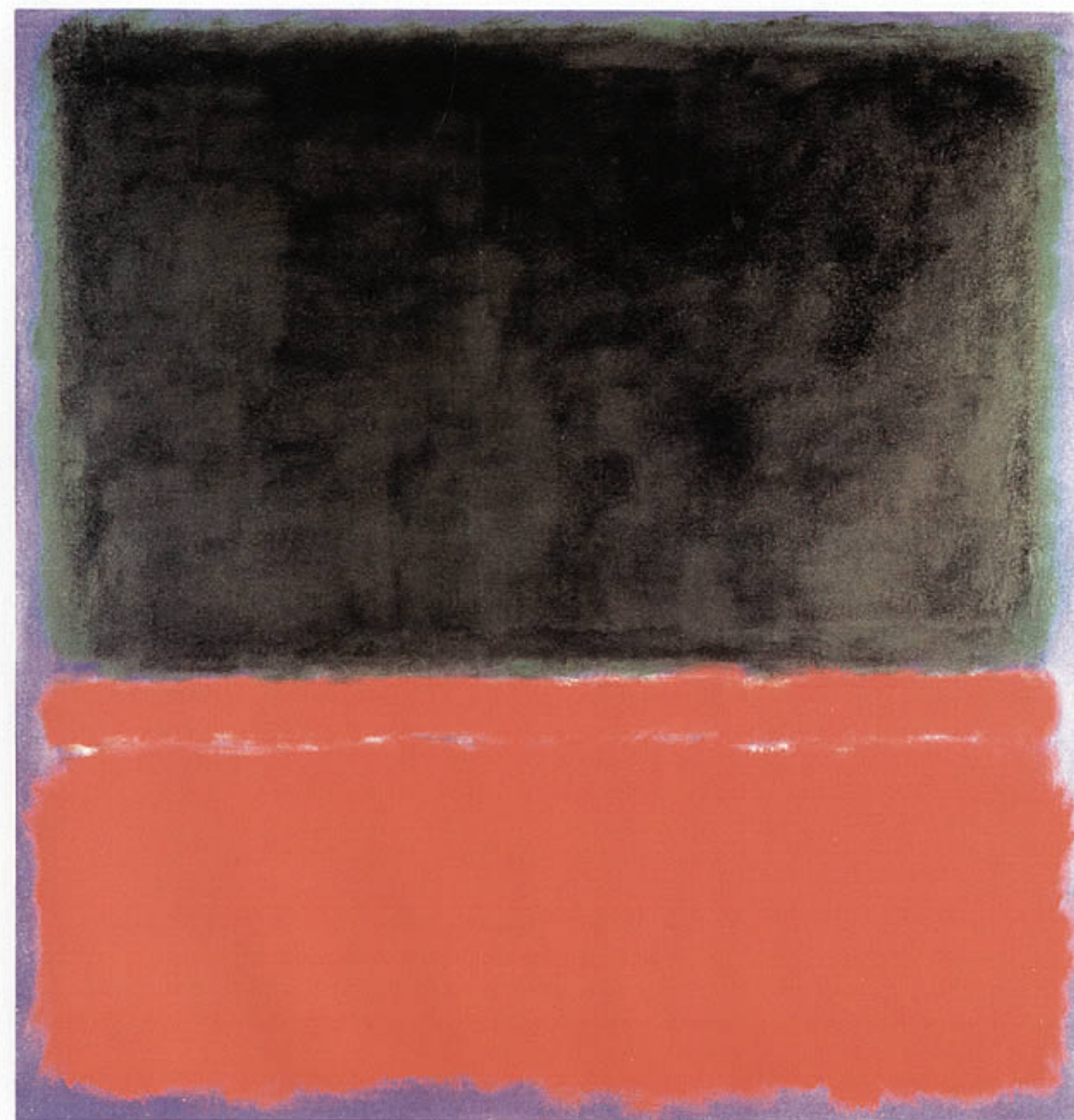
A mais espantosa das revelações da retrospectiva é a de quão medíocre teria sido a arte de Rothko – ou quão espantosamente medíocre ela de fato foi, no início – se ele tivesse encerrado sua, digamos, carreira lá pelos anos 40. Meia dúzia de tentativas de imitar Miró e uns esquetes figurativos do metrô nova-iorquino que não chegavam aos pés das capas da revista *The New Yorker* podem ilustrar a suspeita de que há gênios que nascem idiotas (e, quem sabe, em alguns casos, a recíproca não será também verdadeira?).

Green, Red, Blue, **obra de Rothko de 1955: mais do que ornamento na gramática das cores**

FOTO REPRODUÇÃO

Judeu russo que chegou a Portland, Oregan, aos 10 anos, ainda com o nome Markus Rothkowitz no passaporte, ele usou suas primeiras telas como um pálido papel carbono de Cézanne, assumidíssimo *founding father* de sua inspiração *teen*, namorou depois os expressionistas, impregnou-se em seguida do realismo, transportou-se para o surrealismo e o simbolismo. "Ele queria ser um grande artista religioso", suspeita o crítico Robert Hughes, lembrando a trôpega e piegas visitação de Rothko aos temas bíblicos, logo no pós-guerra.

Bem, algum tipo de fé deve ter embasado sua arte peregrina, até que, em 1949, o cético e errático Rothko iluminou-se com o casto formato do que veio a se chamar expressionismo abstrato. Toda sua obra estaria hoje depositada entre sucatas, num porão imundo do SoHo, se ele não tivesse tido aquela inspiração tardia. Passou os 20 anos seguintes – como Cézanne – copiando-se como a si mesmo.

Retângulos coloridos empoleirados um sobre o outro. Dois retângulos, três retângulos, quatro retângulos. A descrição da obra de Rothko pode ser banal, mas seu conteúdo é vertiginoso. Na repetição compulsiva de um mesmo formato, enquanto as cores revezavam-se em frenética alternância, o artista buscava uma expressão clássica e duradoura "como a arte do afresco do século 16 e a novela russa do século 19" (Hughes). A rigor, poucos pintores levaram a pintura tão a sério. Mas a natureza de sua seriedade artística barrava o ímpeto da grandiosidade. Até o fim da vida, Rothko viu a arte como uma expressão de puros sentimentos humanos.

Rothko e suas tentativas de imitar Miró ilustram a suspeita de que há gênios que nascem idiotas

Suas legendárias cores brincam entre os efeitos não de todo contraditórios da luminosidade e da transparência. Às vezes, detonações, às vezes véus, o que talvez explique compreensivelmente a filiação dos artistas da moda, eles também mestres no artesanato de tessituras de cores que, ao se superporem, intercambiam-se, refletem, repelem e se transformam. Rothko usou e abusou, nos anos 50, dos tais tons cítricos que invadiram, nos 90, as passarelas de Paris e as páginas de *Vogue* e de *Elle*.

A doce contradição de Rothko é que sua inesgotável palheta de cores não estava a serviço de uma estridência, sei lá, pop e, sim, de uma contemplação repousante e carregada de valores, por mais experimental que fosse sua pesquisa. Outra contradição: suas cores pacificantes levaram-no a ser tomado por um pintor decorativo, no mais pejorativo sentido da palavra, o que definitivamente ele não era.

O menos comercial dos pintores americanos do pós-guerra, Rothko mantinha com o dinheiro uma relação de radical incompatibilidade, tendo sido, em vida, depenado por um espertalhão de nome Bernard Reis, cidadão do paraíso fiscal de Nassau, Bahamas, e continuaria sendo-o, após a morte, se não fosse um rumoroso processo judicial interposto por seus dois órfãos (eles recuperam os direitos

Nº 2, de 1951: a cor não apela à estridência, mas à contemplação repousante

sobre as obras e ganharam uma indenização de US$ 9 milhões, ao fim de um *affair* que um crítico definiu como "um melodrama vitoriano").

Leitor de Nietzsche, Rothko tinha um temperamento instável e, fisicamente debilitado, tendia a uma certa paranóia. Leu e releu *O Nascimento da Tragédia*, nos anos 60, período em que coincidentemente seus retângulos ganham tonalidades escuras, quase negras. Os críticos relutam em aceitar uma tão óbvia relação de causa e efeito, mas o certo é a que alma de Rothko trafegava pelas sombras, e a recepção negativa que teve a capela que desenhou, sob encomenda de Jean e Dominique de Menil, em Houston, Texas (envolta numa soturna lona quase monocromática), enfatizou a permanente natureza de seu *mood*.

Não foi um revolucionário como seu contemporâneo Jackson Pollock, mas a pintura agradece – assim como os estilistas de Paris – a obcecada devoção às cores e aos temas fixos, o que faz dele um artista da linhagem quase exasperante do Samuel Beckett de *Happy Days* e do Alain Resnais de *Diner avec André*.

Ele foi encontrado morto em seu atelier de Manhattan no dia 25 de fevereiro de 1970. Jazia sobre uma poça de sangue. Tinha se entupido de barbitúricos (ele era freguês diário de Elavil, Librium, Equanil, Sinequan, etc). Por garantia, cortara os dois pulsos com uma lâmina de gilete. Era, então, um ídolo tão reverenciado do panteão *cult* da América que muitos de seus adoradores juram até hoje que Rothko não se matou. Acusam galeristas maldosos e marchands invejosos de terem-no assassinado.

FOTO REPRODUÇÃO

SEMPRE ALERTA

A prova dos noves

O que nos reserva o ano dos três enigmas

Por **Sérgio Augusto**

Não estamos iniciando um ano como outro qualquer, mas o último de um século e de um milênio. E também o último, detalhe importante, com três dígitos iguais. Quem passou por isso, em 1888, já morreu. É certo que repetiremos a experiência no ano que vem, com três zeros seguidos, mas esse acúmulo de noves me intriga. Não sou numerólogo nem supersticioso, muito menos discípulo de Pitágoras e Plotino, para quem os números guardavam todos os segredos do universo, mas, cá entre nós, é muito nove pra minha folhinha.

1999. Não parece um quarteto de *vaudeville*, com um magro e três carecas? Pessoas menos fúteis do que eu na certa teriam outras imagens para oferecer, mais austeras e dignas de crédito, mas, feliz ou infelizmente, é comigo que vocês terão de se iniciar na mística – ou, se preferirem, no folclore – do número nove.

(A propósito, o número favorito de Pitágoras era o quatro, por causa dos quatro elementos – terra, água, ar e fogo –, dos pontos cardeais e das estações do ano. Desconheço as preferências de Plotino, mas posso adiantar que os chineses abominam o quatro, segundo consta, porque sua representação ideogramática é igual ao ideograma da morte, razão pela qual em muitos hotéis do Oriente o quarto andar seja tão raro quanto o 13º nos EUA.)

> Dante associava o nove à morada de Deus; Milton dividiu sua ode à Natividade em três seções de nove estrofes

Embora cruzemos freqüentemente com o nove (no relógio, nas placas, nos elevadores, na agenda, no telefone, na segunda semana de cada mês, em setembro), não o levamos tão a sério nem o estimamos tanto como fazemos com o cinco, o sete e o oito, tidos como mais simpáticos, sugestivos e cabalísticos; em particular o sete, fetiche de muita gente por causa de seu respeitável currículo: afinal, são sete os mares da Terra, os pecados capitais e as maravilhas do mundo. Para não falar do tão temido seis, que, seguido de outros dois (666), identifica o anticristo. A bem dizer, esnobamos, desprezamos o nove – salvo, é claro, quando sonhamos com cobra e ganhamos no bicho ou o centroavante do nosso time marca um gol. Mas até por ser o seis invertido, ou seja, o oposto do anticristo, o nove merecia a nossa melhor estima e consideração.

"Number nine, number nine, number nine..." Os Beatles sabiam das coisas, andaram metidos na época em baratos transcendentais e talvez estivessem nos querendo dizer algo com os repetidos noves de *Revolution Number Nine*. Algo além do que sobre o nove é sabido, corriqueiro: os nove planetas do sistema solar, os nove meses de gestação, as nove musas, os nove fôlegos do gato, as nove sinfonias de Beethoven. O que podia ser? Referência ao Nirvana? À hora em que Jesus morreu? Ao número 999 que a gente disca na Inglaterra quando precisa de socorro? Ao beisebol (aquele exótico esporte americano praticado por nove jogadores) e aos nove juízes da Suprema Corte dos Estados Unidos é que não era.

A hipótese do Paraíso não é descabida, muito pelo contrário. Nove sempre foi um número de forte conotação religiosa. *Cloud Nine*, sinônimo de Céu, é um dos vários exemplos de sua ligação com as altas esferas. Na Idade Média, nove era o número angélico por excelência. Li em algum lugar que, apesar de ter dividido o seu inferno em nove círculos, Dante associava o nove à morada de Deus. Não foi por acaso que Milton dividiu sua ode à Natividade em três seções de nove estrofes. Nem foi por obediência às normas da engenharia da época que muitas igrejas dos séculos 15 e 16 tiveram suas naves calculadas em múltiplos de nove.

"The rounded world is fair to see/ Nine times folded in mistery." Agora não são mais os Beatles, mas Emerson, o poeta americano, exaltando as nove vezes em que o nosso mundo redondo, tão agradável de se ver, se dobrou ao mistério. Por falar em mistério, alguém já disse que nove é o mais enigmático dos números por ser justamente o último dígito, um algarismo à beira do abismo – conotação um tanto ou quanto inquietante em face do que a economia nos promete para os próximos meses –, mas, enfim, um número especial, ímpar em mais de um sentido, base para cálculos mágicos, algoritmo de ciências ocultas e fantasias orientais (em termos binários, 9 é 1001). Envolto em lendas desde o antigo Egito, onde se cultuavam as *eneades*, reunião de nove (*eneade* é nove em grego) divindades hierarquizadas ou complementares, cuja soma representava todas as forças elementares do universo, o nove estendeu sua mística até o norte da Europa, cujas lendas religiosas giravam em torno de nove bardos (uma classe de druidas), nove dragões e nove pedras em círculo.

> Se você duvida, multiplique um número qualquer por nove. Some os dígitos do resultado. Deu nove, confere?

Se você duvida das mágicas propriedades do número nove, pegue uma calculadora e multiplique qualquer número por nove. Some os dígitos do resultado. Deu nove, confere? Por exemplo: 6x9=54;

FOTO KEYSTONE

Mais uma prova dos noves: todos os noves abaixo vezes nove resultam em dígitos de soma 9

5+4=9. Inverta os dígitos e o número obtido (45) também será múltiplo de nove. Agora escolha outro. Digamos 7235. Divida-o por nove: 803,8. O número depois da vírgula (8) é o mesmo que sobrará se você somar 7+2+3+5 e dividir o resultado por nove. Fascinante, não? É por isso que a famosa prova matemática é dos noves, não dos dois, dos três ou de qualquer outro algarismo.

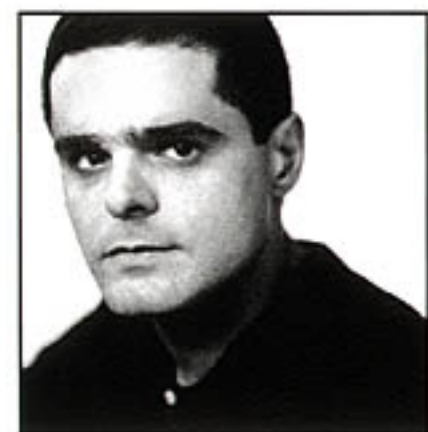
Com tantos poderes, não espanta que o nove tenha conquistado adoradores fervorosos em tudo quanto é canto. Os imperadores da China o adoravam. Os japoneses o reverenciam até hoje. Já os birmaneses têm motivos de sobra para abominá-lo. Tomaram um chá de nove durante a ditadura do general Ne Win, que permaneceu 26 anos no poder. Win não dava um passo sem levar em consideração o número nove e seus múltiplos. Programou seu golpe para o 18º dia do nono mês do ano; só viajava para o exterior acompanhado de nove, 18, 27, 36 ou 45 pessoas; reservou esses mesmos números para o registro dos partidos políticos que o apoiavam, e chegou ao cúmulo de substituir todas as cédulas de 25, 35 e 75 kyats por outras de 45 e 90, mergulhando o país na depressão e levando milhares de famílias à miséria. Pagou caro pelo desplante. E é possível que tenha descurtido o nove, pois foi enxotado do trono em setembro de 1988.

Só o mais ilustre inquilino da *Cloud Nine* sabe se a confluência de tantos noves trará sorte aos brasileiros neste ano. Ou se, a exemplo de Bill Clinton, sucumbiremos aos seus fluidos negativos. Acho que não preciso lembrar quantas vezes o presidente americano e Monica Lewinsky se encontraram a sós no Salão Oval, no ano que passou. 1998, como se sabe, era múltiplo de nove.

Tóc! Tóc! Tóc!

NOVAS MITOLOGIAS

O ministro e sua hora

Como um intelectual cede à mão invisível do mercado

Por Fernando de Barros e Silva

Ao contrário do Brasil, que está com a corda no pescoço, e diferentemente do governo, que começa o segundo mandato muitíssimo debilitado e corroído por guerras fratricidas que estão pondo precocemente em xeque não apenas a coalizão fernandista, mas também os sonhos de um projeto de poder, o ministro da Cultura, Francisco Weffort, parece ter passado incólume pelo tiroteio dos últimos anos. Não pesa sobre sua pessoa nenhum tipo de suspeita, desfruta de boa imagem e, de quebra, dá um verniz acadêmico a um governo que, como se sabe, é sustentado por uma turma da pesada e muita gente botocuda. Quem poderia, nas atuais circunstâncias, pedir mais do que isso?

O ministro Weffort estaria mesmo no melhor dos mundos possíveis não fosse o seu Minc, como é chamado pelos burocratas de Brasília o Ministério da Cultura, pouco mais que uma ficção. Não se trata de fazer aqui mais um balanço das realizações de sua pasta, até porque o mais dileto funcionário do ministro, antigamente sociólogo como ele, não tem perdido ocasião para fazê-lo ao longo desses anos em artigos de jornais que estariam mais bem colocados no *Diário Oficial*. Sempre que alguém ousa pôr em dúvida a grandeza dessa pasta e seus feitos inegáveis, lá está ele de prontidão, pastinha na mão e gel no cabelo, empilhando números e listas de realizações para provar por a+b que a mídia, no mais das vezes injusta, parcial e mal-intencionada, age como um Ricupero às avessas: o que é bom ela esconde, o que é ruim ela mostra.

Fleurs, de Adele Riche: a cultura como ornamento é uma das cores do oficialismo

Deixemos esses aprendizes de Maquiavel brincando à vontade de pequenos burocratas da Cultura. O ponto que interessa discutir é outro.

Weffort e seu ministério são uma espécie de caricatura dos novos tempos. A reviravolta pessoal do ministro diz muito sobre uma inflexão de alcance histórico. Tucano de ocasião e, até onde se sabe, eleitor de Lula em 94, abdicou rapidamente do socialismo, da sociologia, das utopias e de outras gangas metafísicas para logo se mostrar à vontade no domínio do jargão empresarial e das práticas que lhes são correspondentes. O grande feito de seu ministério fantasma parece ter sido a propalada ressurreição do cinema, obra de um par de leis que não são de sua autoria e que ele apenas retocou para lubrificar melhor a engrenagem que rege a mão invisível do mercado. Estamos falando obviamente da Lei Rouanet e da Lei do Audiovisual, cujo funcionamento consiste basicamente na isenção fiscal para empresas que "investem" nas artes. Continuamos em casa: benefícios privados, vícios públicos.

> À diferença do Brasil, que está com a corda no pescoço, Weffort passou incólume pelo tiroteio dos últimos anos

À margem dessa obra oficial, cujo resultado o ministro definiu recentemente como "cultura para o povão", Weffort realizou uma outra — ou seria a mesma? — de caráter mais pessoal, dispersa ao longo desses quatro anos numa coleção de entrevistas, frases e atitudes. Uma das suas manifestações mais recentes, e talvez das mais inofensivas, foi ter dito que Paulo Coelho "cumpre uma função cultural extremamente importante porque tira um monte de gente da frente da TV e leva à introspecção necessária à leitura". Descontado o fato de que a TV, apesar de ser o que é, está cheia de programas muito melhores que os livros de Coelho, e desconsiderando o detalhe de que o mago não agrega novos leitores (quem lê aquilo costuma ler só aquilo e é vítima de um dano cultural irreparável), a análise parece até simpática.

FOTOS KEYSTONE

Muito mais que uma outra, que o futuro ministro, então no PT, fazia poucos meses antes da eleição de 94, publicada em artigo de sua autoria na *Folha de S. Paulo*. Chama-se *Os Riscos de uma Aliança*; e diz a certa altura o seguinte: "Antonio Carlos (*Magalhães*) não é só um nome, é emblema de um segmento do poder estabelecido, um pedaço da Bahia e do Nordeste, sobretudo a velha Bahia e o velho Nordeste. É uma imagem do 'Brasil profundo'; que, já sabemos, não tem só o charme para os que nos visitam. Tem também toda uma corte de desigualdades, privilégios, misérias e violências. É este o caminho que Fernando Henrique imagina possível para a modernidade e para a democracia?". Sim, foi esse o caminho que não só FHC, mas também Weffort, imaginou possível para a modernidade e para a democracia.

Depois de ingressar no governo, o ministro cuidou de dizer publicamente que ACM tinha grande "sensibilidade social" (expressão sua) e, mais adiante, já em 96, condecorou o senador sensível com a Ordem do Mérito Cultural. Ora, mas o que é a coerência na política, perguntarão alguns adeptos de certo realismo tão em voga nas cercanias do tucanato. Pode-se até discutir o assunto, mas o fato é que FHC, diferentemente das aparências, tem se mostrado muito mais coerente que o ministro e talvez seja hoje o único tucano intelectual de fato, já que os outros, em menor ou maior grau, abdicaram do pensamento para atender às suas conveniências pessoais. Pode-se discordar do FHC presidente, e ele tem facilitado a tarefa dos que o fazem, mas não se pode dizer que esteja brincando de poder. E Weffort? É decorativo, como sua pasta, aliás candidata a se transformar nesta época de vacas magras na ANC — a Agência Nacional da Cultura —, o órgão regulador dos negócios artísticos. Quem sabe não fosse má idéia coroar dessa forma austera uma gestão assim modernizante.

> Fernando Henrique talvez seja hoje o único tucano intelectual de fato, já que os outros abdicaram do pensamento

Talvez o próprio ministro possa lançar a idéia ao presidente. Teria mais tempo de se dedicar aos assuntos elevados que o têm preocupado nos últimos tempos, tais como as cores da bandeira, o hino nacional e a construção da consciência cívica. A prosseguir nessa toada neoparnasiana, é candidato natural a uma vaga na Academia Brasileira de Letras. ■

Acertando o passo: dançando conforme a música

FOTOS KEYSTONE

O Nostálgico do Paraíso

Michael Cimino, o diretor prodígio que conheceu a decadência em Hollywood, fala com exclusividade a **BRAVO!** de *Brasil 1500*, um épico sobre o Descobrimento do Brasil que pode levá-lo novamente à glória

Por João Silvério Trevisan

Em 1978, o cineasta norte-americano Michael Cimino faturou os mais importantes Oscars (inclusive o de Melhor Filme) com *O Franco-Atirador*. O sucesso comercial desse épico sobre a Guerra do Vietnã despertou o ressentimento de grupos que consideraram reacionária a sua visão do conflito. Na verdade, Cimino apenas abria uma ferida inexplorada; em sua abordagem, havia uma contundência rara. Ele era um virtuose plantado no coração mesmo de Hollywood. Isso se confirmou em seu filme seguinte, *O Portal do Paraíso* (1980), um deslumbrante faroeste que funcionava como um afresco da história dos Estados Unidos. Um dos maiores insucessos de bilheteria do cinema norte-americano, *O Portal* foi acusado de levar à falência o seu estúdio

FOTO ANTOINE LE GRAND/OUTLINE/STOCK PHOTOS

Cimino em foto de 1996: inspiração em Kurosawa, Visconti e John Ford

produtor, a United Artists. Depois disso, a conturbada trajetória cinematográfica de Cimino criou a lenda de um dos mais polêmicos diretores de Hollywood.

Cimino – que se diz "um homem nostálgico" e para quem "as coisas mais majestosas que se podem pôr diante da câmera são uma montanha, um cavalo a galope e duas pessoas dançando" – esteve no Brasil para dar a partida em sua nova produção: *Brasil 1500*, um épico sobre o descobrimento do país pelos portugueses. O projeto, orçado em US$ 35 milhões, tem como produtores a brasileira Tatu Filmes (de Cláudio Khans) e o empresário Fábio Fonseca, além da dobradinha norte-americana Ilya Salkind (produtor da série *Superman*) e Jane Chaplin (a filha mais nova de Charles Chaplin, que era um dos sócios da United Artists). Junto com os produtores, o diretor esteve em Porto Seguro para ver locações, mas essa parece ser apenas a primeira de uma longa série de viagens ao Brasil, antes das filmagens. Aficionado pela cultura indígena norte-americana, ele pretende visitar tribos brasileiras, pois acha que sua cosmologia e visão de mundo são muito parecidas com as dos índios americanos. As filmagens devem se iniciar no primeiro semestre deste ano.

Quando fui entrevistar Cimino, ele estava chegando do Guarujá (SP) depois de ficar preso por 5 horas num engarrafamento na rodovia dos Imigrantes. Eu estava receoso de encontrá-lo compreensivelmente mal-humorado. Minha impressão inicial não foi muito animadora: às 21h, o diretor apareceu de óculos escuros e permaneceu calado, depois de três polidas palavras de desculpas. Sua aparência misturava a frieza e a doçura de um E.T. de Spielberg: miúdo, rosto imberbe, cabelos calculadamente desarrumados e de cor firme demais para ser natural – algo entre o loiro e o ruivo. Cimino falava tão baixo que precisei segurar o gravador próximo de sua boca. Mas, tão logo as fotos pararam de espoucar ao nosso redor, ele se mostrou um conversador intenso, inteligente e educadíssimo. A tal ponto que, uma hora e meia mais tarde, já encerrada a entrevista, por duas vezes precisei ligar de novo o gravador, pois ele insistia em falar. A conversa, quase balbuciada, continuou no elevador, onde esse admirador de Kurosawa, Visconti e John Ford contou que estava revisando seu primeiro romance, de 400 páginas. E que o preocupava, em qualquer linguagem, a necessidade de sempre comover o público, para rir ou para chorar. Foram argumentos simples assim que me revelaram um homem refinado, com surpreendentes conhecimentos da cultura americana e ansioso para desvelar o sonho brasileiro – o sonho do país ideal, do "paraíso".

Cimino foi parar em Hollywood "por puro acidente": "Eu comecei estudando arquitetura, desenho e pintura. Sabia mais sobre arquitetos e pintores do que sobre cinema". Recém-formado e com três diplomas, acabou fazendo comerciais de moda: "Naquela época, para fazer filmes, era necessário escrever um roteiro. Então, comecei a escrever. Tive muita sorte porque meu primeiro roteiro agradou ao Clint Eastwood. Ele quis comprar. Eu lhe disse que não estava à venda. Ele ficou chocado. E eu expliquei: 'Só se eu dirigir'. Então ele me deu a oportunidade de dirigir meu primeiro filme, *O Último Golpe* (1974)"

BRAVO!: De que modo o desastre financeiro de *O Portal do Paraíso* afetou sua vida profissional? O sr. ficou estigmatizado em Hollywood?

Cimino: Eu continuei fazendo filmes, mas, obviamente, as coisas ficaram mais difíceis. Quanto maior o seu sucesso, maior o controle sobre seu trabalho. Não é um obstáculo, mas torna tudo mais difícil. De certa forma, você tem de trabalhar ainda mais para provar que pode ficar dentro do orçamento e cumprir o cronograma, o que a maioria dos filmes não consegue. Veja o caso do *Titanic*: antes de ser lançado, os dois estúdios envolvidos na produção achavam que seria um fiasco. Por medo, estrearam o filme no Japão antes de estrear nos Estados Unidos. E começaram a estigmatizar James Cameron. Mas, como a estréia nos cinemas norte-americanos foi um grande sucesso, de repente todo mundo voltou a gostar do Cameron. É um pouco irônico.

O sr., um diretor oscarizado, se sente, hoje, parte do cinema independente norte-americano?

Todos os filmes que fiz são independentes.

Mesmo *O Franco-Atirador*?

Sim. Foram distribuídos por grandes companhias, mas eram todos independentes.

O que o sr. acha das produções independentes hoje?

Se você notar, muitos filmes que ganharam Oscars nos últimos anos são independentes. No ano passado, nenhum grande estúdio ganhou o Oscar, só filmes independentes. Isso é muito significativo.

Será que eles conseguiram renovar na qualidade também?

Isso vai acontecer porque o mercado está polarizado entre filmes caros e filmes baratos. Isso permite que um bocado de novos profissionais surja, com menos dinheiro, mas atrevendo-se mais. A Miramax começou assim, como uma pequena empresa, lançando-se em projetos de risco, com orçamentos baixos. Eu acho que as pequenas companhias independentes, que fazem filmes de baixo orçamento, dão oportunidade a roteiristas e diretores, pessoas que têm sua visão própria, o que não acontece nos grandes estúdios. Eles até distribuem esses filmes, mas não os produzem. Os executivos de companhias como a Miramax estão envolvidos pessoalmente com os projetos. Conhecem a obra e são apaixonados pelos filmes que fazem. De certa forma, os estúdios se vêem numa situação boa: podem escolher entre 20 ou 40 filmes independentes e comprar sem riscos. Não se envolveram na produção. Apenas olham o resultado e dizem: "Eu gosto deste, vamos comprar".

Quais são seus filmes preferidos?

Bom, eu não freqüentei escola de cinema, venho de outras áreas. Alguns cineastas assistem a cem filmes antes de fazer o seu, para tirar idéias. Eu não faço isso. Não me baseio em filmes, mas naquilo que sei da vida. Os cineastas que me impressionam não são os que copiam, são os originais. Luchino Visconti, por exemplo.

Quais filmes de Luchino Visconti o impressionam?

Todos... *O Leopardo*; *Ludwig* é sublime; *Sedução da Carne*. E aquele com Silvana Mangano... *Violência e Paixão* era maravilhoso. Para mim, os três grandes diretores são Luchino Visconti, Akira Kurosawa e John Ford. A meu ver, atualmente, não existe ninguém que se compare a eles: a virtuosidade técnica de Kurosawa, ou a força intelectual e a paixão de Visconti, ou a profundidade emotiva diante de um lugar que há nos filmes de Ford. Eles foram pioneiros: abriram as portas para nós, mostraram o caminho. O mais importante é que os três fizeram algo raramente visto nos filmes atuais: tiveram a habilidade de invocar o espírito de um lugar, a substância da imagem. Para eles, uma locação nunca era um pano de fundo colocado atrás de duas pessoas falando. O lugar era mais um personagem. Tanto quanto os atores, tinha personalidade e força próprias. Ao contrário de certos diretores, que ficam paralisados na frente da mais maravilhosa cadeia de montanhas, sem saber o que fazer. São incapazes de compreender o espírito do lugar, como fazem certos romancistas. Faulkner, por exemplo, invoca o sul americano – não o meio-oeste nem o oeste nem o noroeste nem o nordeste, mas o sul. Nele, o lugar tem tanto poder quanto os personagens. Isso está presente em *Moby*

Ficha Técnica

Brasil 1500, orçado em US$ 35 milhões, é um projeto da brasileira Tatu Filmes (do produtor Cláudio Khans), do empresário Fábio Fonseca, do produtor americano Ilya Salkind (da série *Superman*) e de Jane Chaplin (filha mais nova de Charles Chaplin, que era um dos sócios da United Artists). Patrocinadores confirmados até o fechamento desta edição: Ipiranga e Telefônica. Segundo Khans, as filmagens devem iniciar no primeiro semestre deste ano. Paralelamente, Cimino trabalha no projeto do filme *The Dreaming Place*. Sua filmografia: *O Último Golpe* (1974), *O Franco-Atirador* (1978, Oscar de Melhor Filme, entre outros), *O Portal do Paraíso* (1980), *O Ano do Dragão* (1985), *O Siciliano* (1987), *Horas de Desespero* (1990) e *The Sunchaser* (1995). João Silvério Trevisan, autor desta entrevista, escreveu *Ana em Veneza* e o recentemente publicado *Três Balas num Buraco Só* (Ed. Record), entre outros

Abaixo, cena do oscarizado *O Franco-Atirador*, em que Michael Cimino exercita um talento para o épico só comparável ao de Francis Ford Coppola. O filme, que não é exatamente um exercício de idealização dos vietnamitas, foi muito criticado por grupos pacifistas norte-americanos. Hoje, numa análise menos ideológica, vê-se que, como *Apocalipse Now*, é um dos poucos tratados sobre a guerra que resiste com força narrativa e contundência notáveis

FOTO KEYSTONE

Dick, de Melville: a força do mar. É algo que você não encontra mais hoje. Um filme não deve ter apenas personagens memoráveis, mas também levar você numa viagem memorável, para experimentar outros lugares. E você viaja com os personagens nesse espaço. Visconti, Kurosawa e Ford têm a habilidade de demolir o plano bidimensional da tela. Muitos filmes, quando projetados numa parede, continuam planos: cheios de cor, pessoas falando, coisas se movendo, mas você sabe que está olhando para uma tela plana. Visconti, Kurosawa e Ford tiveram a habilidade de penetrar nesse espaço plano, da mesma forma que os grandes coreógrafos ocupam o espaço com os bailarinos. Eles foram grandes coreógrafos. Assim que seus filmes começam, o plano bidimensional desaparece. De repente a gente se encontra num espaço de 360 graus. Não está olhando para ele: faz parte dele. Essa é a grande diferença entre assistir a um filme e fazer parte dele: aí está o verdadeiro talento. Tem muita gente com talento, mas poucos chegam a esse nível. Quando Visconti se foi, deixou um imenso vazio. Porque tinha tanta cultura! Uma vez, eu estava almoçando com meu empresário num restaurante em Hollywood. Burt Lancaster almoçava com seu empresário, bem diante da gente. Como fazíamos parte da mesma agência, meu empresário me apresentou a ele. Falei-lhe do prazer em conhecê-lo e contei que um dos meus filmes favoritos, talvez o meu predileto entre todos, tinha a sua participação: *O Leopardo*. Então perguntei ao Burt: "Como é que o senhor, um ator norte-americano, interpretou de modo tão perfeito um príncipe siciliano? No começo do filme, quando recebe a carta de Palermo, o jeito com que o senhor tira a fita da carta foi perfeito. Gestos, palavras, movimentos, tudo como um verdadeiro príncipe siciliano". Então, Burt Lancaster, um homem curvado e de cabelos brancos, de repente ficou ereto, seus olhos brilharam, ele se encheu de vida como um jovem de 18 anos e me respondeu: "Eu estava aterrorizado. Eu não sabia o que ia fazer. Não parava de perguntar a Luchino, e ele nunca respondia. Eu implorava: como é que vou interpretar um príncipe siciliano? E ele, nada. O momento das filmagens se aproximava, e eu sem saber de nada. Então o que eu fiz? Ele me frustrou tanto que, no final, eu o imitei em cada pequeno gesto, até mesmo na arrogância". De fato, Visconti era um aristocrata. E Burt Lancaster ficou perfeito como príncipe siciliano.

FOTO PENNA PREARO

O diretor de *O Franco-Atirador* (abaixo, com João Silvério Trevisan) conheceu o empresário brasileiro Fábio Fonseca, um dos produtores e idealizadores de *Brasil 1500*, em Hollywood: "Ele já havia pesquisado o Descobrimento do Brasil. Eu fiquei fascinado com esse período histórico. Em apenas 25 anos, todo o mundo mudou porque o comércio de especiarias foi o começo do comércio moderno. Foi algo parecido com a Revolução Industrial. O mundo foi tirado do seu eixo durante um período curto de exploração e de investigação comercial. Foi uma busca por riqueza, mas também uma busca pelo rei cristão lendário Prester John e uma busca pelo jardim do Éden", diz Cimino

Como é que essa maneira de sentir os lugares está presente em seus filmes?

É uma coisa muito pessoal: a gente nasce com isso ou não. Pegue o caso de John Ford: ele se tornou sinônimo do oeste norte-americano. Mas ele era do Maine, no extremo leste. De uma forma misteriosa, ele estabeleceu uma conexão com o oeste quando chegou lá, especialmente com o Monument Valley. Ford deve ter feito de 25 a 30 filmes lá. Havia um diálogo entre ele e a paisagem. É algo muito misterioso. Quando jovem, no começo dos anos 70, tive a sorte de trabalhar com um poeta norte-americano em Dakota do Norte e, como resultado, passei muito tempo com o povo da tribo sioux. Eles têm uma tal afinidade com a terra onde vivem que é difícil não ficar influenciado. Sua espiritualidade é uma coisa muito poderosa. Sua noção de que a terra é sagrada e não pertence a ninguém me emociona profundamente. A partir daí, quando chego às montanhas, onde quer que eu esteja, fico mais feliz quanto mais alto eu for. No final de *The Sunchaser* (*seu mais recente filme, de 1995, que não chegou a ser lançado no Brasil, sobre um índio em estado terminal que busca com um médico um lago de águas milagrosas; ver pergunta adiante*), nós trabalhamos a quase 4.500 metros de altura nas Montanhas Rochosas, e eu estava imensamente feliz trabalhando lá. Acho que as três coisas mais majestosas que a gente pode colocar diante da câmera de filmar são uma montanha, um cavalo a galope e duas pessoas dançando. Pode-se tocar esse sentimento quando se vê *O Leopardo*: a gente sente a Sicília. Quando se vê *Ran*, do Kurosawa, você pode sentir os castelos. Quando vê *Rastros de Ódio*, do John Ford, você sente Monument Valley. Eu sempre me recusei a filmar nos lugares onde Ford filmou, porque eram lugares dele, ele os descobriu. Quando filmei no oeste, tentei encontrar meu próprio lugar.

O novo filme, que se passa no Brasil, vai ter essa

Épico Retorno

A história do Descobrimento pode ser a motivação que faltava para Cimino voltar à sua grande vocação, na qual só se compara a Coppola. Por José Onofre

Michael Cimino parecia destinado a ser o cineasta mais relevante de sua geração, da qual fazem parte Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Brian de Palma, George Lucas, John Milius e outros. Sua carreira de roteirista deu um salto quando escreveu, com Milius, *Magnum 44* para Clint Eastwood. Este lhe deu a chance de entrar na direção com *O Último Golpe*, de 1974, com o próprio Eastwood e Jeff Bridges. Um bom filme, mas sem carisma; seu segundo filme, *O Franco-Atirador*, de 1978, foi grande sucesso de bilheteria e causou intermináveis polêmicas entre a crítica. Essa carreira tão promissora acabou no terceiro filme, *O Portal do Paraíso*, de 1980, uma enorme confusão que o deixou cinco anos sem filmar. Um produtor independente, Dino de Laurentis, o convidou para dirigir *O Ano do Dragão*, de 1985, e ele fez um filme brilhante. Mas o estigma continuou e se acentuou com os desastres de bilheteria de *O Siciliano*, de 1987, e *Horas de Desespero*, de 1990.

A história de *O Portal do Paraíso* merecia ser mais bem contada. A versão oficial de Hollywood é de que o filme custou US$ 50 milhões e rendeu apenas US$ 1,5 milhão, levando a United Artists à falência e à sua posterior venda para a Metro. Cimino foi considerado o responsável pelo "maior desastre da história do cinema", gastando o inconcebível para produzir o invendível. Mas o que era "invendível" nunca ficou muito claro, se o filme editado por Cimino ou o remontado pelos produtores. A montagem de Cimino tinha 219 minutos. Os produtores cortaram seqüências inteiras e mutilaram outras, deixando o filme com 149 minutos, um trabalho grosseiro de edição que deixou o filme sem pé nem cabeça. Mas as seqüências eram de Cimino e eram de grande beleza e consistência dramática. Teve o mesmo destino de *Juramento de Vingança*, de Sam Peckimpah, e de *A Glória de Um Covarde*, de John Huston, entre tantos outros que foram renegados pelos diretores depois de retalhados e remontados pelos produtores. Mas Huston e Peckimpah, embora considerados diretores encrenqueiros e independentes, continuaram a fazer filmes (e Peckimpah a ser retalhado).

Não são muitos os jornalistas e críticos que gostam do cinema de Cimino. A maioria fechou com os produtores e classificou-o como irresponsável, arrogante e auto-suficiente, achando natural que o marginalizassem. Os que o admiram em geral se dividem entre os que o consideram responsável pelo estouro do orçamento, mas acham sua punição excessiva, e os que acham ter sido ele afastado por ter cometido crime ideológico ao dar um tratamento heterodoxo tanto à Guerra do Vietnã, em *O Franco-Atirador*, quanto à repressão aos agricultores pelos barões de gado em *O Portal do Paraíso*, baseado em fatos reais ocorridos no fim do século passado. Ao escolher o assunto, ele tinha perfeita noção de que não iria lidar apenas com um fato histórico e suas versões, mas com uma mitologia poderosa e sua linguagem: o western, um gênero de cinema que transformou um momento específico da história dos Estados Unidos num mito global.

Então, ele se preparou para fazer o último western. Cimino, usando todas as convenções do gênero, fez um roteiro que contraria a famosa afirmação de John Ford: quando a história e a lenda se opõem entre si, imprima a lenda. Ao fazer o oposto, descartando a lenda do que ele entendia ser a história da famosa Guerra de Johnson County, ele estava mostrando que o western, como gênero, chegara ao fim. Ele comprovaria seu talento cinco anos depois, com *O Ano do Dragão*, um policial ambicioso, brilhante, inovador. Há mais ou menos dez anos ele não apresenta um filme à altura desse talento para o épico que só encontra paralelo em Francis Coppola. Talvez a descoberta do Brasil lhe dê a motivação que está faltando.

FOTO DIVULGAÇÃO

Acima, Isabelle Huppert e Kris Kristofferson em *O Portal do Paraíso*, a saga da conquista do Oeste norte-americano pelos imigrantes. A história do "maior fiasco de Hollywood" merecia ser mais bem contada. Nunca se saberá se o desastre de bilheteria se deveu ao filme tal qual o imaginara Cimino ou à montagem tosca da United Artists. *Portal* enfrentou os mesmos problemas de cortes e "simplificação" de produções como *A Glória de um Covarde*, de John Huston, *Juramento de Vingança*, de Sam Peckimpah, e *A Marca da Maldade*, de Orson Welles, há pouco remontado

maneira de sentir o "espírito" de um lugar?
Sim, porque viajamos por uma parte muito grande do mundo em busca do paraíso. Viemos do Velho Mundo, de Lisboa, da Europa para o Brasil, e depois para a África, e da África para a Índia. Em cada lugar encontramos diferentes culturas – muçulmana, hindu, malaia –, depois voltamos para Portugal e finalmente para o lugar de onde saímos, o Brasil. No começo, você está quase cem anos depois do começo da história. O filme começa cem anos depois de a aventura começar, quando a frota parte. Aí há um flashback, você vai de 1580 e alguma coisa para 1500, quase cem anos antes. Aí eles saem de Lisboa. E aí, no fim do filme, você volta para a época em que estava no começo.
Como é que o sonho americano está presente em seus filmes?
Para mim, o sonho americano é inseparável dos nativos norte-americanos. Eles estavam lá, antes de chegarmos. E tinham uma cultura muito bonita, integrada com a natureza. Respeitavam a terra, e a terra os respeitava. Quando partiam, não a destruíam. As rochas, as árvores, as nuvens, cada pingo de água, cada floco de neve, tudo tinha vida e espírito. Se a gente acredita nisso, quando vê uma montanha majestosa, um grande rio, a gente tende a se emocionar. Mas, se não acredita, você não se emociona. A crença tem de anteceder a reação emocional. Se você acha que essas coisas são um anacronismo no mundo moderno, nada na natureza vai emocioná-lo. Pense na maneira como Kurosawa usou a neblina. Ou o que Visconti fez com Veneza nos filmes *Sedução da Carne* e *Morte em Veneza*: uma Veneza que nunca se viu, mesmo estando lá. Melville diz algo que, para mim, encerra toda essa idéia: "O espaço é o tema americano". Eu acredito totalmente nisso, e o oeste simboliza esse espaço. A gente sente isso quando viaja de Nova York para a Califórnia. Quanto mais para oeste a gente vai, mais a terra se abre, e a gente sente a imensidão. Quando levo uma equipe de filmagem européia ou australiana para um lugar desses, as pessoas se deslumbram com o panorama. Os americanos não se interessam, preferem a réplica na Disneylândia à coisa real.
O senhor se acha um homem nostálgico?
Acho que sim. É muito estranho. Para fazer um filme histórico como *O Portal do Paraíso*, voltei cem anos no tempo e recriei estruturas que realmente existiam nesses lugares. Foi cem anos atrás, mas eu estive lá! Isso me dá a sensação de que estou preso a uma espécie de máquina do tempo, perdido entre 1870 e hoje. Fazer filmes é uma dádiva. A despeito de todas as dificuldades, dá-nos a oportunidade de uma busca constante. Em vários momentos, quando penso na minha experiência com filmes, sinto como se tivesse vivido muitas vidas, não pareço uma só pessoa. Não poderia ter tido toda essa experiência a não ser por meio dos filmes (...). Esta é a parte mais gostosa de fazer filmes: a busca, a descoberta. Fazer filmes é tornar-se um explorador do mundo interior e exterior. Porque um afeta o outro. A experiência do mundo exterior enriquece o mundo interior, e vice-versa. Em determinado momento, não há separação.

"Fazer filmes é uma dádiva", diz Cimino, que considera uma montanha, um cavalo a galope e uma mulher dançando "as coisas mais majestosas que se podem pôr diante de uma câmera". Sobre a sua experiência como diretor, diz que se sente como se tivesse vivido muitas vidas. "Não pareço uma só pessoa. Não poderia ter tido toda essa experiência a não ser por meio dos filmes. É uma viagem constante, há sempre coisas a ser descobertas, uma exploração do mundo exterior e do interior. Eu sempre adorei ler os diários de Lewis e Clark, a viagem de exploração, quando o presidente dos Estados Unidos era Thomas Jefferson. Ele criou uma expedição comandada por dois homens para explorar os Estados Unidos desde St. Louis até o oceano Pacífico. Eles mantiveram um diário, *The Core of Discovery*. O que descobriram, como os primeiros homens brancos a atravessar os Estados Unidos, foi fascinante. Todos os dias havia algo novo, algo especial. Levaram dois anos para ir até o Pacífico e voltar. Esta é a parte mais gostosa de fazer filmes: a busca, a descoberta"

No filme sobre o descobrimento do Brasil, o sr. não estaria novamente buscando esse sonho nostálgico?
Sim, porque no século 16 toda a Europa estava obcecada pela busca do paraíso bíblico na Terra. Desde o final da Idade Média havia uma crença muito forte de que o paraíso como reino da cristandade estava na Ásia, no Oriente. Ironicamente, o descobrimento do Brasil torna-se parte da tentativa de ir para o Oriente. Em nosso filme, eles vão para o Oriente em busca de especiarias, mas também do paraíso. Para o meu personagem, Gonçalo, um jovem de 20 anos, esse paraíso se torna o Brasil. E, no entanto, ele precisou fazer essa jornada épica em torno do mundo para poder voltar ao ponto de partida.
Essa idéia tem a ver com a lenda medieval sobre a ilha Brasil, ligada à mitologia do paraíso na terra?
Sim, nós a incorporamos ao roteiro. Vamos contar uma história que é ao mesmo tempo verdadeira e fantástica. Essa é uma das razões de estarmos associados a um produtor brasileiro, que é também um historiador, o Fábio Fonseca. O Fábio vem trabalhando no texto há vários anos.
O sr. é também o roteirista do filme...
Estou trabalhando no roteiro há 11 meses. Acabei me envolvendo no projeto e precisei ler centenas de livros. Hoje, nós temos cerca de 1.500 páginas de pesquisa – parece uma tese de doutorado. Para me ajudar, chamei um roteirista que já trabalhou comigo antes. Escrevemos o roteiro juntos. Só terminamos recentemente (...). Eu fiquei fascinado. No século 16, aconteceu uma explosão. Em apenas 25 anos, o mundo inteiro mudou: o comércio de especiarias foi realmente o começo do comércio moderno, algo parecido com a Revolução Industrial. Tudo mudou por causa do esforço português de abrir caminho para esse comércio. O mundo mudou seu eixo nesse curto período de investigação comercial. Em parte, foi uma busca por riqueza, prosperidade, especiarias. Mas foi também uma busca pelo mítico jardim do Éden na Terra.

Quando deram ao Brasil o mesmo nome da ilha paradisíaca, o sr. acredita que os portugueses sentiam que o paraíso podia ser aqui?
Isso está no roteiro. Não quero adiantar muito a respeito, mas, no caminho para as Índias, eles param na África. Então o personagem encontra um rei beduíno muçulmano, já bem velho, que lhe diz: "O Oriente que tu procuras não fica no Oriente e nem ao Oriente deste, mas, quando voltares, os anjos te guiarão ao teu paraíso verdadeiro". E de fato o seu paraíso se torna o Brasil. Porque, na verdade, o personagem incorpora o espírito do que é o Brasil. Para ele, o Brasil tinha de ser o paraíso, e não aquela idéia européia de que o paraíso ficava no Oriente. Ele representa a ruptura dessa idéia. Eu acho muito apropriado que o filme comece e termine no Brasil.
Não parece interessante que o sr., tão preocupado com o sonho americano, tenha vindo ao Brasil trabalhar sobre o sonho brasileiro?
É o mesmo que eu disse sobre John Ford: ele se identificou com o oeste, mas não era de lá.
A idéia de "país do futuro" atrai os brasileiros sob o ponto de vista do país ideal (do paraíso), mas essa é uma idéia frustrante para os brasileiros, porque estamos sempre esperando esse futuro que nunca chega.
Infelizmente, é como muitas pessoas vivem, sempre procurando um futuro, sem presente.
Mas no Brasil isso é muito especial, então eu penso que seria uma idéia familiar aos brasileiros.
Brasília é a imagem perfeita disso. Um futuro criado antes que acontecesse.
Estamos o tempo todo procurando pela nossa identidade fora do Brasil. E de repente você chega, um estrangeiro...
Por isso eu mencionei John Ford anteriormente: ele foi para o oeste e descobriu o oeste, mas ele não era do oeste. Viajou milhares de quilômetros para ir para lá.
Eu acho que essa é uma visão poética do mundo.
Sim. Acho que os índios norte-americanos e sua cosmologia e seu sistema de crenças são muito parecidos com os índios brasileiros – sabe, a maneira como percebem o mundo...
Seu mais recente filme, *The Sunchaser*, nunca foi lançado em cinemas no Brasil. Como foi nos Estados Unidos?
Tivemos uma situação difícil, bem típica de Hollywood. O filme foi feito por uma companhia independente e distribuído pela Warner Brothers. Um executivo da companhia, que era responsável pelo projeto, gostou da idéia. Mas ele saiu da companhia assim que começamos a filmar. Seu substituto chegou e, naturalmente, tentou destruir todos os projetos do anterior. Ele fez tudo que pôde para interromper o filme e cortou o orçamento em US$ 10 milhões. Tivemos de trabalhar muito mais rápido, o que tornou as filmagens muito difíceis. Daí fomos para Cannes, onde o filme foi apresentado na noite de encerramento, a mais prestigiada. Ao final, eram 2.500 pessoas aplaudindo de pé. A imprensa européia adorou *The Sunchaser*. Quando voltamos, um pouco antes do lançamento nos cinemas norte-americanos, esse executivo diminuiu o dinheiro da campanha e matou a divulgação do filme. Ninguém viu *The Sunchaser*, que estreou em duas salas pequenas, apenas por alguns dias, para cumprir uma obrigação contratual. Mas o filme foi bem recebido em vídeo. Havia lista de espera para retirá-lo. ■

FOTO PENNA PREARO

O ápice da trajetória de Cimino (acima, durante sua visita a São Paulo) foi *O Franco-Atirador*. Os fiascos de seus filmes seguintes jogaram-no num ostracismo do qual tem a chance de sair agora, com *Brasil 1500*. "Quando você alcança um grande sucesso, é importante que seja consolidado. Você tem de evoluir sem assustar o público", diz

Estréia neste mês *Aprile*, mais uma aposta do comediante italiano Nanni Moretti no humanismo e na delicadeza destoantes da produção cinematográfica contemporânea

Por Michel Laub

FOTOS DIVULGAÇÃO

Moretti em duas cenas com o filho recém-nascido em *Aprile*: realidade e ficção juntas num filme que respeita o espectador

Contra a Estética do Diabinho

Há alguns meses, uma revista semanal brasileira fez uma reportagem de capa sobre a relação entre pais e filhos, dessas que se repetem à razão de quatro ou cinco por ano. Uma de suas chamadas dizia algo como *O Que Fazer para que o Seu Diabinho Seja uma Pessoa do Bem*. Talvez os termos não fossem esses, o sentido era, e nesse sentido está concentrado um fenômeno que alguma ciência, no futuro, quando se debruçar sobre o final do século 20, há de explicar: a necessidade conceitual e mercadológica, nitidamente refletida nas artes, de considerar o homem mau por natureza, de achar que o que o homem gosta de fazer, ver, construir e estabelecer como sua imagem tem estrita relação com o sombrio, o sórdido, o medonho. Um feto leva nove meses para vir ao mundo na forma de um *diabinho*, e como *diabinho* agirá infância e adolescência afora — afinal, essa é a sua constituição, esse é o seu grito primevo, esse é o seu destino atávico.

Com o risco de uma simplificação injusta, talvez a melhor propaganda que se possa fazer de *Aprile*, mais recente filme do comediante italiano Nanni Moretti, que estréia no Brasil neste mês, é dizer que se trata de uma narrativa em que os bebês não têm chifres e as demais criaturas do mundo não são um valhacouto de vilões irrecuperáveis. Não há policiais japoneses furando um olho a cada sete minutos – média inicial de *Hana Bi*, de Takeshi Kitano –, nem um pedófilo usando soníferos para sodomizar o amiguinho do filho – como em *Felicidade*, de Todd Solondz –, para ficarmos com exemplos recentes e premiados do chamado cinema de arte. Em *Caro Diário*, filme do qual *Aprile* é a continuação, o personagem de Moretti se pergunta se um crítico, antes de deitar a cabeça no travesseiro, não tem ao menos um momento de remorso por elogiar filmes do gênero. Essa fala resume uma proposta visível do diretor: ele aposta num humanismo e numa delicadeza que se opõem à idéia de que o público só terá contato com a inteligência genuína se for agredido de maneira gratuita durante o tempo que durar uma projeção.

O Que e Quanto

***Aprile*, novo filme de Nanni Moretti. Com Nanni Moretti, Silvia Nono, Silvio Orlando, Pietro Moretti e Agata Apicela Moretti. Estréia prevista para este mês. Filmes anteriores do diretor: *Come Parli Frate?* (1974), *Io Sono un Autarchico* (77), *Ecce Bombo* (78), *Sogni D'Oro* (81), *Bianca* (81), *A Missa Acabou* (85), *Palombella Rossa* (89), *Caro Diário* (94)**

***Aprile* é a continuação de *Caro Diário*, filme autobiográfico dividido em três episódios: no primeiro, o personagem passeia pelas ruas de Roma e observa a decadência estética da cidade (à direita, desenho do cineasta em sua lambreta característica); no segundo (foto abaixo), isola-se com um amigo numa ilha em busca de inspiração; no terceiro, luta contra um câncer linfático. Em nenhum dos três há excessos ou pretensão desmedida, e essa é a grande qualidade de Moretti, o que o faz inequivocamente especial entre os seus pares**

O enredo de *Aprile*, como o de *Caro Diário* (prêmio de Melhor Direção em Cannes/1994), é autobiográfico: o dia-a-dia do diretor na época em que sua mulher está dando à luz o primeiro filho. Ele está em crise criativa, dividido entre a produção de um documentário sobre as eleições italianas – a primeira cena mostra o locutor da rede de televisão de Silvio Berlusconi anunciando a vitória de seu chefe, então representante da direita, enquanto o indignado protagonista fuma o primeiro baseado da vida ao lado de sua mãe – e um musical sobre um confeiteiro trotskista dos anos 50. Na narrativa figuram algumas de suas conhecidas obsessões, como política e dança. Como em qualquer filme que se proponha a ser um retrato fiel da realidade, quase um documentário, há que se descontar a inevitável caracterização de tipos e a impossibilidade de se ser totalmente natural em frente da câmera. Moretti faz questão de se mostrar um artista indeciso, que não sabe bem o que quer e pula entre projetos diversos com uma volubilidade adolescente. A instabilidade é o seu grande charme, o centro de seu humor. Sua referência óbvia é Woody Allen, e ele tem sido considerado pela crítica – mesmo sem ser propriamente um menino (nasceu em 1953) – uma renovação do cinema italiano.

Aprile não é só um voto de ternura, evidentemente, mas se está destacando esse aspecto por se tratar de um de seus pontos mais originais. A violência e a crueza narrativa não são recursos apelativos por si só – pelo contrário, é aí que alguns dos maiores filmes da história têm o seu cerne. Mas o seu uso sem medida, sem talento, sem habilidade, sem juízo e sem qualquer atributo que garanta a mínima fruição do espectador tem constituído a crônica cansativa do cinema de hoje, mesmo em comédias. Ao se negar a fazer parte desse clube da facilidade e do lugar-comum – o que faz sem pretensão, com uma leveza surpreendente –, Moretti consegue ser mais denso que a maioria disposta a traçar afrescos da condição humana por meio do olho furado, do sonífero antes do abuso e do *diabinho* que como *diabinho* tratará para sempre os seus semelhantes. ▮

FOTOS DIVULGAÇÃO

A volta do Senhor Hollywood

Bruno Barreto, o mais norte-americano dos diretores brasileiros, filma no Rio uma comédia romântica que pode levá-lo novamente à briga pelo Oscar

Por André Luiz Barros e Renata Santos

Amy Irving em cena de *Senhorita Simpson* e com o marido, Bruno Barreto (no alto, no set de filmagens): presença internacional num filme que fala sobre o Rio, a bossa nova e o amor

FOTOS ANA HERNANDES/DIVULGAÇÃO

Depois de *O Que é Isso, Companheiro?*, o longa que chegou aonde somente *O Quatrilho* havia chegado, ou seja, à disputa pelo Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, e do recente e pouco divulgado *Entre o Dever e a Amizade*, o cineasta Bruno Barreto começou a rodar, em outubro, a história singela — mas nem por isso menos apta a disputar o Santo Graal do cinema norte-americano e mundial — de uma professora de inglês viúva. Ela desperta a paixão de um advogado recém-separado, aluno de um cursinho de inglês para adultos, no Rio de Janeiro. A julgar por uma manhã de filmagem sob a batuta de Bruno, *Senhorita Simpson*, comédia romântica de costumes que, fora do Brasil, se chamará *Bossa Nova*, está nascendo sob o signo do rigor profissional, traduzido em tensão produtiva e muita re-

FOTO ANA HERNANDES/DIVULGAÇÃO

petição de *takes* rumo à perfeição. "Ainda não foi!", costuma repetir um Bruno agitado, cuja obsessão por qualidade o faz rever cada tomada, mudar a disposição dos figurantes, ou a fala do personagem, ou qualquer outro detalhe. O rigor tem motivo: nas mãos desse diretor crítico da política audiovisual brasileira está não apenas o cetro de mais bem-sucedido herdeiro do chamado clã Barreto – que tem em Luiz Carlos o decano da produção nacional desde os tempos lendários de Glauber Rocha –, mas também um orçamento de US$ 6 milhões, que inclui adiantamento de US$ 3 milhões do conglomerado Sony Corporation pelos direitos de distribuição.

O filme tem co-produção com as brasileiras LC Barreto e Globo Filmes, novo braço cinematográfico das Organizações Globo. É a primeira vez que uma multinacional participa diretamente de uma produção ainda no roteiro. Só há casos de financiamentos via Lei do Audiovisual ou de contratos de distribuição depois de o filme já estar pronto. Com elenco formado por Amy Irving (mulher de Bruno), Antônio Fagundes, Débora Bloch, Drica Moraes, Alexandre Borges e Pedro Cardoso, entre outros, o resultado dessa labuta perfeccionista da família Barreto será lançado no Brasil no segundo semestre deste ano e, no exterior, só no ano 2000.

Hoje, Bruno Barreto ostenta o status não apenas de amigo de Steven Spielberg, com quem Amy Irving tem um filho, mas também de mais conhecido cineasta brasileiro nos Estados Unidos. Apesar desses feitos, sua situação no Brasil o inquieta. "A grande ironia é que o cinema brasileiro evoluiu, o público tem mais vontade de ver filmes brasileiros, mas os meios de produção são cada vez mais difíceis. A continuar assim, a produção pára. Captaram-se R$ 84 milhões em 1997 e R$ 8 milhões em 1998! Na verdade, já parou. Só estou conseguindo trabalhar porque trouxe dinheiro de fora. Sou mais respeitado lá do que aqui. É uma questão de colonização cultural, uma coisa melancólica e patética, de uma cultura que está de cabeça para baixo", diz Bruno. Se o cineasta está preocupado com os rumos financeiros do cinema brasileiro, depois de seu incensado renascimento, Luiz Carlos Barreto, um dos maiores articuladores da implantação da Lei do Audiovisual, apontada como causa maior da retomada das produções, continua otimista, apesar das incertas finanças: "Fernando Henrique incluiu o cinema entre as 12 atividades estratégicas e prioritárias de seu segundo mandato. Houve um *upgrade* no cinema, que não é mais assunto só do Ministério da Cultura; é tema multiministerial. A Lei do Audiovisual depende da lucratividade das empresas, que decaiu, mas já se reconhece que o potencial de geração de empregos da indústria cinematográfica é enorme: se na indústria comum precisa-se de uns R$ 100 milhões para gerar 400 empregos, com R$ 10 milhões num filme empregam-se 3 mil pessoas".

Barreto acha que o processo de renascimento do cinema nacional já teve o seu pico. Hoje, defende mais investimentos públicos no setor do que os permitidos por leis como a do Audiovisual. "Não existe indústria cinematográfica no mundo que não seja subvencionada, a não ser nos Estados Unidos", diz. "(*No Brasil*) captaram-se R$ 84 milhões em 1997 e R$ 8 milhões em 1988! Só estou conseguindo trabalhar porque trouxe dinheiro de fora." Acima, Débora Bloch em *Senhorita Simpson*

No misto de trincheira avançada e congresso de discussões pró-cinema brasileiro que é o escritório da LC Barreto, há cerca de oito anos apareceu (pelas mãos de Bruno, que encantou-se pela história) uma trama romântica escrita pelo romancista Sérgio Sant'Anna sobre a professorinha que desperta fantasias nos alunos e acaba cortejada por um deles. O autor de obras experimentais nos anos 70, como *Confissões de Ralfo*, que praticou um estilo mais direto – e mesmo cinematográfico – nos 80 e 90 (é o caso de *O Monstro*), fechou acordo informal com o amigo Arnaldo Jabor há alguns anos, quando este ainda pensava em intercalar ao jornalismo a atividade cinematográfica. Quando conseguiu dinheiro suficiente, Bruno pediu licença a Jabor para fechar com Sérgio a compra dos direitos por R$ 44 mil. Mas a história no cinema será bem diferente da do livro. O cineasta chamou o publicitário Alexandre Machado e a escritora Fernanda Young, que nem precisaram ler o livro de Sérgio. "Nós nos concentramos em atender às expectativas do Bruno, baseados no roteiro iniciado por Leopoldo Serran. Ele queria uma história que tratasse de vários tipos de amor em uma cidade linda como o Rio de Janeiro", diz Machado. A dupla seguiu a estrutura clássica do casal de protagonistas que convive com personagens paralelos para falar de um Rio evocativo do amor até na geografia: para desfrutá-la, é preciso estar apaixonado. "A bossa nova, que representa o lado romântico da cidade e é ao mesmo tempo lírica e urbana, bela e racional, cheia de lógica, foi usada como mote do sentimento que transparece na fotografia, na trilha sonora, no espírito dos personagens. A senhorita Simpson e o Pedro Paulo (*personagem de Fagundes*) são pessoas anacrônicas, românticas, que não se adaptam ao espírito descartável dos anos 90", conta o publicitário.

Onde e Quando

***Senhorita Simpson*, novo filme de Bruno Barreto. Com Antônio Fagundes, Amy Irving, Débora Bloch e Drica Moraes, entre outros. Estréia prevista para o segundo semestre. Patrocinadores confirmados até o fechamento desta edição: Bradesco, Grupo RBS, BR Distribuidora e Banco Bandeirantes**

Essa história de amor carioca, sem correrias nem exotismos para norte-americano ver, já nasce com uma bem planejada estratégia de distribuição nos Estados Unidos, no Canadá e em outros países. A Sony Classics pretende recuperar os R$ 2,5 milhões adiantados (mais R$ 500 mil da Columbia Tri Star Pictures do Brasil, que é ligada à Sony) na bilheteria. "Todas as bilheterias estarão bloqueadas até que se chegue a essa soma", diz Bruno, que alterna a alegria de ter conseguido financiamento nos Estados Unidos com o azedume de constatar o que chama de "pouca vontade política" para apoiar cinema no Brasil de hoje. "Não existe indústria cinematográfica no mundo que não seja subvencionada, a não ser nos Estados Unidos, onde o cinema é uma atividade altamente industrializada e lucrativa, principal fonte de divisas do país atualmente, mais até que armamentos." O cineasta diz não ter adotado os Estados Unidos por opção, mas por falta de opções: "Fui porque não conseguia pagar meu aluguel; o Jabor virou jornalista, o Cacá foi fazer comerciais, e eu emigrei". Ele acha que é delicado o momento do cinema, depois de uma fase de entusiasmo a partir de 1994. "A Lei do Audiovisual serviu para que alguns bons filmes fossem produzidos, mas, infelizmente, já deu com os burros n'água. Hoje, só consegue captar recursos quem devolve dinheiro por baixo da mesa. São os diretores de marketing das empresas que têm o poder de decisão sobre onde o dinheiro é investido. É aquela história: te dou R$ 1 milhão e você me dá de volta 300 mil. Esse é um lado. No outro, há pessoas desonestas na própria atividade, usando o dinheiro em benefício próprio. Um exemplo? Duas atrizes que se dizem diretoras usaram o dinheiro para comprar apartamentos. É um vexame." A família famosa pelo destemor e pela produtividade inquebrantável, que capta financiamentos no exterior se não os encontra aqui e que emplacou dois filmes seguidos na corrida do Oscar, hoje brinca com a fama de obcecada pela estatueta dourada. Para encerrar o assunto, Luiz Carlos Barreto revela um projeto secreto e bem-humorado: "Quero fazer um filme sobre um produtor brasileiro que só pensa em ganhar o Oscar de Filme Estrangeiro. Aí ele ganha e enlouquece: abandona o cinema e vai viver em Hollywood".

Depois de *O Que é Isso, Companheiro?* (1997), filme que o levou à disputa do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, Bruno Barreto fez *Entre o Dever e a Amizade* (1998), com Stephen Baldwin e Chris Penn, no exterior. *Senhorita Simpson* (abaixo, Drica Moraes e Amy Irving em cena) é a sua volta às produções brasileiras, e essa alternância tem sido constante em sua trajetória recente. Seus filmes: *Tati, a Garota* (1972), *A Estrela Sobe* (1974), *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), *Amor Bandido* (1978), *O Beijo no Asfalto* (1980), *Gabriela, Cravo e Canela* (1982), *Além da Paixão* (1984), *Romance da Empregada* (1987), *Show of Force (Assassinato sob Duas Bandeiras*, 1990), *Heart of Justice* (1993) e *Acts of Love* (1995)

FOTO ANA HERNANDES/DIVULGAÇÃO

Quando assassinos salvam vidas

***Meia-Noite*, novo filme de Walter Salles e Daniela Thomas, mostra a aspiração secreta ao milagre que é da essência da alma brasileira. Por Frédéric Pagès, de Paris**

O Rio olha o Rio. A favela espia a cidade sobre as coberturas. Dois mundos se observam e se tocam sem verdadeiramente se reconhecer.

O Rio assassina o Rio. A violência urbana sangra a cidade. Os matadores das gangues fazem sua ronda de acordo com sua sinistra necessidade. Mas eis que estamos em 31 de dezembro de 1999, véspera simbólica de uma mudança de ano, de século, de milênio. Pode-se sonhar que, em virtude dessa reviravolta de números, uma profunda mutação se opera? Ousar-se-ia esperar que, subitamente, burgueses e gente do morro se falem, se toquem e talvez se amem? E que os assassinos salvem vidas em vez de causar a morte? Tais são os temas de *Meia-Noite*, o mais recente filme de Walter Salles e Daniela Thomas, uma produção de 60 minutos patrocinada pelo canal franco-alemão de televisão Arte (em sociedade com a produtora parisiense Haut e Court), que foi exibida na televisão francesa. *Meia-Noite* faz parte de uma série de dez filmes encomendados a dez diretores de diferentes países que têm como tema a passagem para o ano 2000.

Aqueles que esperam rever o lirismo de *Central do Brasil* ficarão decepcionados: *Meia-Noite* é um filme duro, quase uma tragédia à antiga, em que as forças do destino seguem o seu curso implacável sempre sob um prisma frágil, incerto, sugerido. Talvez, a favor dessa mudança milenar, tenha acontecido algo no terreno da redenção e do perdão. Talvez, porque o presente é difícil, e as grades das prisões, sólidas. Prisões como o infame Centro Penitenciário do Rio — onde começa o filme — e prisões mentais e espirituais que se edificam entre as classes ricas e médias do Brasil, fechadas em sua alienação, "obcecadas pelo amor romântico e incentivadas por bens materiais", como diz Daniela Thomas.

Há muitos corredores nesses filmes: sombrias galerias carcerárias, corredores de apartamentos, "longos corredores claustrofóbicos, inquietantes...", como explica Walter Salles. Corredores que aparecem numa rima visual e fazem lembrar o quanto os personagens estão distantes uns dos outros — e, entretanto, estão tão próximos. Ao mesmo tempo há o sonho de um brusco desmoronamento desses muros que separam tão rudemente os homens.

Em *Meia-Noite*, há uma aspiração secreta ao milagre, que é da essência da alma brasileira. O presente mói imperturbavelmente o seu grão de morte. Mas uma intervenção dos deuses poderia salvar a todos. Ilusão? Alienação? Talvez, mas também a capacidade prodigiosa de viver apesar de tudo, perceber a profundidade mágica do instante presente e começar de novo. Todo o talento de Walter Salles e de Daniela Thomas se apóia sobre atores excepcionais — Fernanda Torres, Luís Carlos Vasconcelos, Matheus Nachtergaele — para falar dessa antiga espera em uma linguagem cinematográfica do ano 2000.

Fernanda Torres em cena: reflexos de uma antiga espera

FOTO DIVULGAÇÃO

Formigueiro de Intrigas

Na briga dos grandes estúdios pelo mercado dos filmes de animação, coincidências de enredo sugerem espionagem industrial

"Sim, nós tínhamos um projeto sobre formigas. Muito tempo atrás, em 1994, 1995, por aí. O ponto central eram as formigas guerreiras — e como uma delas, um personagem mais individualista, revoltava-se contra o seu destino. Fizemos vários estudos, tínhamos esquetes, esboços de todo tipo, até alguns fragmentos de animação. Mas... Desistimos. Não funcionava. Não segurava o interesse do espectador. Como tornar variada, interessante, uma história que se passava, inteiramente, num formigueiro?"

Quem está falando é Tom Schumacher, o jovem e articulado presidente de Animação da Walt Disney Studios e o segundo na hierarquia — depois do herdeiro vitalício e sobrinho de Walt, Roy Disney — do setor mais rico, rentável e poderoso de um dos estúdios mais ricos, rentáveis e poderosos da indústria cinematográfica. Schumacher tem um meio sorriso em seus lábios enquanto me conta essa história aparentemente inocente sobre um dos muitos projetos abortados na casa. Ele sabe que está descrevendo, nos mínimos detalhes, o enredo de *FormiguinhaZ* (*ANTZ*). Que, é claro, não é um desenho da Disney, mas de seu arqui-rival (arquiinimigo mesmo) DreamWorks.

Ele sorri e nada mais fala sobre "um outro desenho animado" que tem uma semelhança aparentemente mística com o projeto arquivado — e paralelos mais do que ocasionais com o desenho animado que a Disney acabou fazendo, o igualmente entomológico *Vida de Inseto* (*A Bug's Life*), que Schumacher, ou melhor, o diretor John Lasseter e sua equipe de animadores e roteiristas da Pixar, autores do projeto, se incumbiram de povoar da maior variedade imaginável de criaturas (e de manter a ação o mais longe possível de um formigueiro).

Jeffrey Katzenberg, o cabeça de animação do outro estúdio dedicado à exploração digital de áreas antes reservadas aos microscópios, saiu da Disney em termos nada amistosos, em algum momento do arquivamento do projeto. Na pior das hipóteses, foi em sua gestão que os animadores labutaram tão arduamente para gerar interessantes formigas animadas. Ou seja, a sua versão da história que mais anima as conversas de fim de ano da indústria — a de que as semelhanças entre as suas *FomiguinhaZ* e a *Vida de Inseto* de seu ex-patrão são mera coincidência — não se segura por muito tempo.

Em qualquer outro negócio, isto seria espionagem industrial: alto executivo em cargo de confiança sai descontente do emprego e leva consigo todos os trunfos que tinha nas gavetas. Mas isso é cinema, e a cidade arfa de emoção: de um lado estão Dom Quixote e Sancho Pança (Katzenberg e Spielberg), de outro, os Moinhos de Vento. O fato de que as armas dos contendores são idênticas parece importar quase nada — o calor da refrega é coisa como há muito tempo não se via nessa indústria.

Quando esta revista chegar às bancas, estará se travando o terceiro e potencialmente mais dramático round dessa peleja: o lançamento de *O Príncipe do Egito*, primeiro desenho animado não-digital da DreamWorks. A biografia animada de Moisés é a menina dos olhos de Katzenberg e um projeto tão política e religiosamente correto que contou com a consultoria — e o endosso — de líderes religiosos cristãos, judeus e muçulmanos.

Como a Disney contra-atacará? Com outro desenho animado, é claro. Não um novo, que esse (provavelmente *Dinossauros*) só ficará pronto mais tarde. Mas com algo ainda mais eficiente: o relançamento de um grande sucesso recente, possivelmente *A Bela e a Fera* ou *O Rei Leão*, ambos recordistas de bilheteria — e nada religiosos. ■

Acima, *O Príncipe do Egito*, o terceiro e potencialmente mais dramático round da disputa entre a Walt Disney Studios e a DreamWorks pelo rentável e poderoso setor de animação. Coincidências de enredo – que aconteceram com *FormiguinhaZ* e *Vida de Inseto* – não são exclusivas dos desenhos animados: *Impacto Profundo* e *Armageddon*, por exemplo, tinham a mesma história – meteoro ameaça destruir a Terra. Um era da DreamWorks. E o outro, que coincidência, da Disney

FOTO DIVULGAÇÃO

De Brook a Auster

Ciclo no Rio tem filmes sobre teatro, dança, fotografia e cinema

Item Número O (acima) e *Enter Achilles*: obras do ciclo

O projeto *Evidência – Arte Contemporânea em Vídeo* continua neste ano no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio. É o espaço para telefilmes das maiores produtoras do mundo, da inglesa BBC à francesa Arte, passando pela americana Black Wood, que mostram teatro, dança, cinema e fotografia. Neste mês, de 26 a 31, em vários horários, serão mostradas 12 obras (a maioria produzida em película) selecionadas entre mais de cem pelos coordenadores, Marcello Dantas e Gabriela Weeks. Entre os destaques estão *Peter Brook*, de David Thomas, um panorama da trajetória do diretor teatral; *Paul Auster*, de Susan Shaw, um passeio pela Nova York do escritor e roteirista, e *Item Número 0 – Peter Greenaway*, do próprio Marcello Dantas, que aproveitou a vinda do cineasta inglês ao Brasil, no ano passado, quando mostrou sua ópera *100 Objetos que Representam o Mundo*, e fez um perfil sobre sua vida, obra e influências. A maioria dos filmes tem legendas em português. Mais informações pelo tel. 021/216-0237. – RENATA SANTOS

Novos planos

Spielberg troca gueixa por Tom Cruise

Steven Spielberg decidiu adiar seus planos de filmar *Memórias de uma Gueixa*. O diretor alegou oficialmente que, iniciando a produção do filme agora, como estava fazendo, concluí-lo-ia no fim do ano, ou seja, em meio ao tumulto da passagem simbólica do século. Mas a verdade é que duas outras prioridades apareceram: uma é o planejamento e execução do seu sonhado estúdio-campus no bairro de Playa del Rey, em Los Angeles; a outra é trabalhar com Tom Cruise, um plano antigo – os dois já estão envolvidos no projeto *The Minority Report*, adaptação de um conto de ficção científica de Philip K. Dick. – ANA MARIA BAHIANA

Ação brasileira

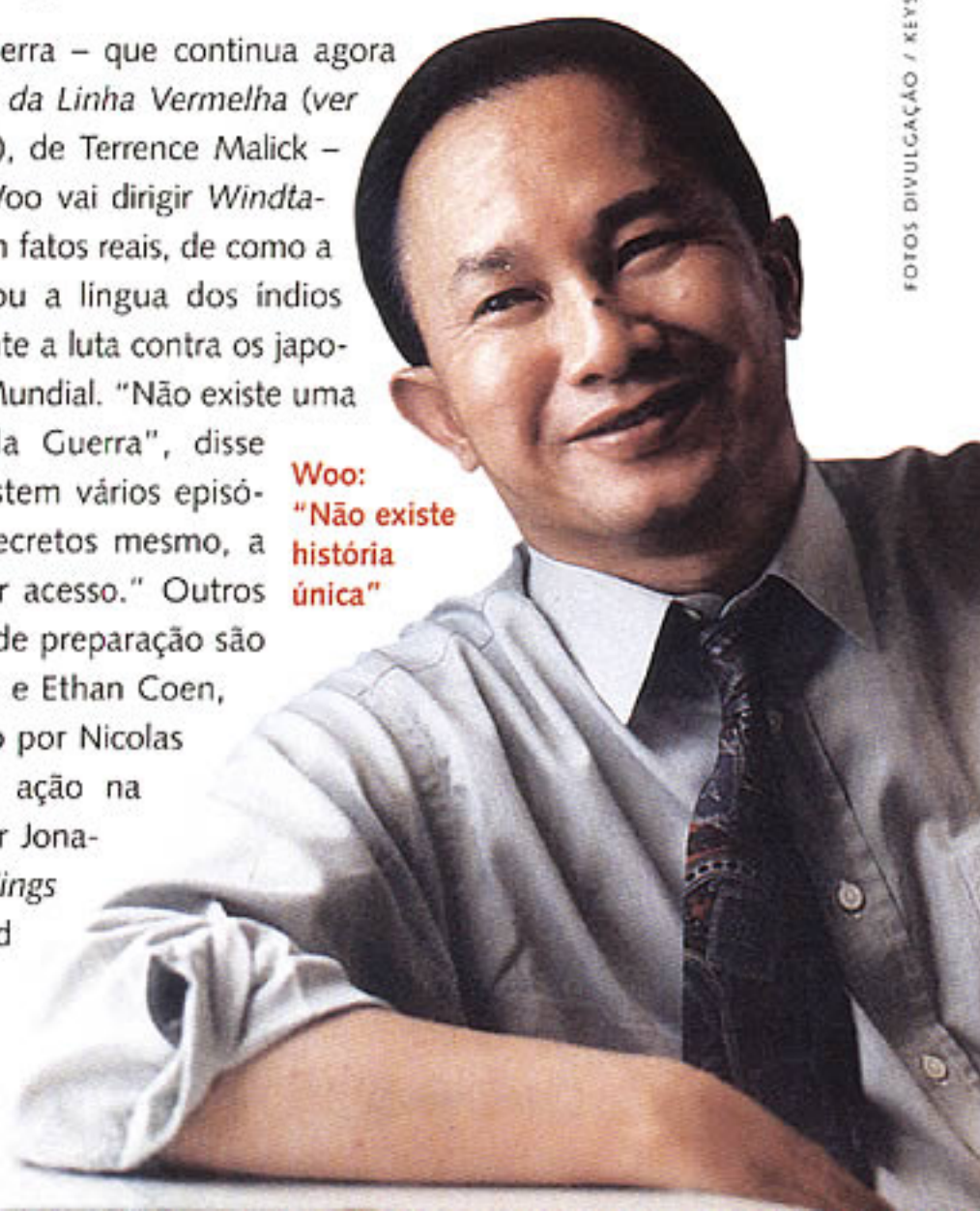
Sundance Festival terá Beto Brant

Criado por Robert Redford, em 1981, o Sundance Festival, grande acontecimento do cinema independente norte-americano e mundial, tem incentivado diretores sem vínculo com grandes estúdios, além de promover cursos e premiar roteiristas – *Central do Brasil*, de Walter Salles, teve o roteiro premiado e a produção incentivada pelo Festival. A edição deste ano acontece de 21 a 31 deste mês, em Park City, Utah, Estados Unidos. O Brasil está representado por Beto Brant, com *Ação entre Amigos* (em inglês, *Friendly Fire*), que concorre na categoria World Cinema – o prêmio de Melhor Filme Estrangeiro. – RODRIGO BRASIL

Na esteira de Ryan

John Woo dirige *Windtakers* e dá seguimento à safra de filmes de guerra

A safra de filmes de guerra – que continua agora com o esperadíssimo *Além da Linha Vermelha* (*ver agenda dos filmes do mês*), de Terrence Malick – ainda não acabou: John Woo vai dirigir *Windtakers*, a história, inspirada em fatos reais, de como a inteligência americana usou a língua dos índios navajos como código durante a luta contra os japoneses na Segunda Guerra Mundial. "Não existe uma história única da Segunda Guerra", disse Woo. "Pelo contrário, existem vários episódios pouco conhecidos, secretos mesmo, a que só agora podemos ter acesso." Outros filmes do gênero em fase de preparação são *To The White Sea*, de Joel e Ethan Coen, *A Soldier's Story*, estrelado por Nicolas Cage, *U 571*, drama de ação na frente européia dirigido por Jonathan Mostow, e *With Wings Like Angels*, com Arnold Schwarzenegger. – AMB

Woo: "Não existe história única"

FOTOS DIVULGAÇÃO / KEYSTONE

PARA ÚLCERA, ARROZ-DE-LEITE

Ao adaptar Nelson Rodrigues mais uma vez, *Traição*, longa de estréia da Conspiração Filmes, opta por um caminho fácil e se perde pela falta de ousadia

Por Michel Laub

Daniel Dantas e Ludmila Dayer no episódio *Diabólica*: clássico despretensioso?

FOTO CAROLINA FERNANDES/DIVULGAÇÃO

A passagem mais inusitada de *O Anjo Pornográfico*, de Ruy Castro, é a que descreve a rotina de Nelson Rodrigues em determinada época. Todos os dias, depois de irritar a censura com crônicas e peças tidas por libidinosas, o dramaturgo voltava para casa, sentava-se à mesa com a mulher e jantava algo como arroz-de-leite, única trégua possível aos ataques de uma úlcera nada gentil. A imagem é preciosa: o símbolo da imoralidade, o algoz das famílias, o aliciador do colégio das normalistas — segundo a censura — pouco conseguia depois do entardecer além de engolir papinha. Imagine-se a mulher perguntando "mais uma colherada, Nelson?", e se terá, nessa cena, um prenúncio do que aconteceria no fim dos anos 90: domesticado por uma superexposição na mídia e em toda espécie de manifestação artística, Nelson Rodrigues passou a freqüentar sem sobressaltos o imaginário de parte da classe média, que o tem hoje, mesmo sem tê-lo lido, como um sujeito de frases brilhantes e citáveis em reuniões sociais, um "gênio" cuja capacidade não corre o risco de ser discutida, uma referência segura como arroz-de-leite para quem aloja úlceras.

Um dos exemplos da domesticação é *Traição*, primeiro longa-metragem da produtora carioca Conspiração Filmes, que deve estrear neste mês. São três histórias com direções diferentes e baseadas em crônicas do dramaturgo: *O Primeiro Pecado* (de Arthur Fontes, do excelente documentário de televisão *Futebol*), *Diabólica* (de Claudio Torres, do belo videoclipe *Segue o Seco*, de Marisa Monte) e *Cachorro!* (de José Henrique Fonseca, também de *Segue o Seco*). Todas tratam de adultério. Todas têm condução segura e boas interpretações. Mas o resultado — bem razoável para um filme de estréia — não elude um problema de concepção: a utilização do que se poderia chamar de salvo-conduto erudito.

Fontes, Torres, Fonseca e os roteiristas da Conspiração — no caso de *Cachorro!*, a escritora Patrícia Melo — tinham evidentes condições artísticas e intelectuais para arriscar uma maior originalidade narrativa. O filme passa uma idéia de despretensão, o que o faz se filiar à linhagem de títulos recentes como *Pequeno Dicionário Amoroso*, de Sandra Werneck — linhagem que era e continua sendo vital para a sobrevivência e o arejamento do cinema brasileiro. Só que, se essa era a intenção, fica a pergunta: por que buscar Nelson Rodrigues de novo? Desde 1952, ano em que Manuel Peluffo fez *Meu Destino É Pecar*, foram 16 filmes sobre a sua obra. Houve boas adaptações — *Toda Nudez Será Castigada*, de Arnaldo Jabor (1973) — e alguns desastres. Explorou-se suficientemente o filão. Fazê-lo de novo e dar à empreitada um caráter despretensioso, o que descarta motivações estéticas e experimentais, só se explica pela unanimidade que envolve o dramaturgo: afinal, trata-se de um verniz de bom-tom, um meio caminho para a aceitação. Um salvo-conduto, vale repetir.

Há pouco, o universo rodriguiano estava num quadro do *Fantástico*, programa de televisão que simboliza os gostos e humores da classe média, a mesma que se assustava com o conteúdo de peças revolucionárias como *Vestido de Noiva* e, hoje, consome-o em embalagens publicitárias. *Traição* seguiu o caminho do dominical da Rede Globo: na falta de melhores alternativas criativas, catou as velhas crônicas sobre a vida suburbana e pequeno-burguesa do Rio de Janeiro e foi em frente. Se isso era inevitável, que pelo menos se inspirasse no Nelson Rodrigues do horário de expediente, no autor desconcertante da forma e do conteúdo, e fizesse algo verdadeiramente novo. A Conspiração preferiu a facilidade do frasista, da citação *inteligente*, do já visto e lido, do homem da papinha de arroz. Mais uma colherada?

Traição, primeiro longa-metragem da Conspiração Filmes (em co-produção com Globosat e Ravina Produções). Com Fernanda Torres, Fernanda Montenegro, Jorge Dória, Pedro Cardoso e outros. Patrocínio: BR Distribuidora, Copesul, Fininvest, Petroquímica União, Telpa, Unibanco, Viação São Geraldo, Quanta e BNDESPar. Estréia prevista para este mês

Os Filmes de Janeiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

BANCO BBA CREDITANSTALT S.A.
Associado ao Bank Austria Creditanstalt Int.

TÍTULO	DIRETOR	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL						
Psicose (*Psycho*, EUA, 1998), 2h. *Thriller* de suspense.	Gus Van Sant, o ex-menino prodígio independente (*My Own Private Idaho*) catapultado para o *mainstream* com *Gênio Indomável*.	O creme da safra jovem 98: **Anne Heche** (*foto*), Vince Vaughn, Julianne Moore, Viggo Mortensen.	Uma viajante cansada (Heche) hospeda-se num motel de beira de estrada, sem saber que seu solícito hospedeiro (Vaughn) sofre de estranhos desequilíbrios mentais. *Remake* exato, cena a cena – ou, como diz Van Sant, "réplica" – do clássico de suspense assinado por Alfred Hitchcock em 1960.	Se você não viu e desconhece inteiramente o filme original, vai se divertir com uma das melhores histórias de suspense do cinema (e descobrir por que todo filme de terror que se preze tem uma cena no banheiro); se você é fã do filme original, vale vê-lo de novo, em cores e com outras caras.	Você consegue ver as diferenças entre o novo e o original? Dicas: o hotel mudou, um personagem tem um flashback novo em folha, há mais sexo no ar, a palavra para "gelatina" mudou; e uma cena que terminava silenciosa agora tem uma frase final – "*have a nice day*".	"Se Hitchcock tivesse de ver este filme, sua reação provavelmente seria semelhante à do espectador que, ao final da primeira exibição, exclamou, intrigado: "por quê?". De fato: por quê?" (*Los Angeles Times*)
São Jerônimo (Brasil, 1998). Drama biográfico.	Júlio Bressane é diretor de *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1970), *Brás Cubas* (1986), *Os Sermões do Padre Vieira* (1989) e *O Mandarim* (1995).	**Everaldo Pontes** (*foto*) interpreta Jerônimo, ao lado de Hamilton Vaz Pereira (papa Damasus), Bia Nunes, Silvia Buarque e Helena Ignez.	São Jerônimo (347-420 d.C.) traduziu a Bíblia do hebraico, grego e aramaico e lhe deu a versão final, em latim, além de contestar o celibato e outros dogmas da igreja. Ele foi secretário do papa Damasus e se tornou um monge do deserto, onde traduziu a Bíblia.	Bressane sabe adaptar histórias de personagens míticos, como fez com o padre Vieira em *Sermões*... e o cantor Mário Reis em *O Mandarim*. Autor de um cinema inovador e experimental – ele é um dos expoentes do chamado cinema udigrudi –, há 11 anos preparava *São Jerônimo*.	No cenário do filme – rodado em apenas três semanas, com orçamento de R$ 300 mil –, que procura reproduzir a Belém dos séculos 4 e 5 e mostra as belezas naturais da Paraíba. Também há locações no Rio de Janeiro.	"O diretor busca a luz de pinturas de Da Vinci e El Greco sobre Jerônimo. No tecido intertextual, isomórfico à escritura, convoca o Flaubert da *Tentação de Santo Antão*, o Stroheim de *Ouro e Maldição* e o Pasolini de *Evangelho segundo São Mateus*." (*Folha de S. Paulo*)
Babe, Um Porquinho Atrapalhado na Cidade (*Babe, Pig in the City*, Austrália, 1998), 1h37. Fantasia.	George Miller, que fez fama como criador da série *Mad Max*, é também um dos mais prolíficos produtores e diretores de bons filmes e documentários da televisão australiana.	Magda Szubanski e James Cromwell, do filme anterior, mais Mickey Rooney, Mary Stein e as vozes de Elizabeth G. Daily, Danny Mann e Glenne Headly.	Com a fazenda quase falida e o fazendeiro Hoggett (Cromwell) acidentado, uma fazendeira (Szubanski) e Babe, seu porquinho falante, tentam resolver a situação na cidade grande, onde este pratica sua sabedoria pé-no-chão entre chimpanzés hippie-beatniks e gangues rivais de cachorros e gatos.	Tudo que havia de bom no filme de 1995 – a história deliciosa, o fino humor, os bons princípios, efeitos incríveis – está intacto neste 2º capítulo da saga suína, somado a cenários elaborados, novos personagens e um leve sabor felliniano. Tem-se um filme único, para platéias de todas as idades.	A cidade grande dos diretores de arte Roger Ford e Colin Gibson é uma maravilha arquitetônica, um pouco Nova York, um pouco Los Angeles, um pouco Londres, um pouco Paris, com uma pitada de Veneza e Sydney; e os ratinhos cantores agora têm de competir com um adorável gatinho resmungão e eternamente faminto.	"Esse zoológico cinematográfico está repleto de alegria e diversão, pura magia visual e mensagens bem-intencionadas que não precisam recorrer ao melodrama ou à sacarina." (*Variety*)
Os Olhares de Tóquio (*Tokyo Eyes*, França/Japão, 1998), 1h35. Romance policial/*thriller*.	O francês Jean-Pierre Limosin é autor de documentários para a televisão, como *Casting à Hérisson*, *Gardien de la Nuit* e *L'Antre Nuit*.	O talentoso Takeshi Kitano (diretor e protagonista de *Hana-bi*, *Fogos de Artifício*), Tetta Sugimoto, Hinano Yoshikawa, **Shinji Takeda** (*foto*) e Ai Takada.	K, um psicopata conhecido como "Quatro Olhos" (Takeda) por causa dos óculos que usa ao perseguir suas vítimas, é procurado por um policial (Sugimoto) e por sua bela irmã, Hinano. Ela se envolve com um suspeito, um rapaz obcecado por discos e vídeos que filma tudo o que encontra pela cidade.	O filme mostra Tóquio por meio de uma interessante estética de vídeo cheia de recursos eletrônicos.	Na participação de Takeshi Kitano, muito convincente como membro da Yakusa, a máfia japonesa, e na música triste e hipnótica de Xavier Jamaux.	"Ele (Jean-Pierre Limosin) nos faz também descobrir a cidade, personagem integral do filme, o seu metrô, sua sinalização... O filme é rápido, ritmado, e mescla imagens de cinema e de vídeo." (*Zatapathique Illustré*)
Place Vendôme (França, 1998), 1h57. *Thriller* de suspense.	Nicole Garcia dirigiu *O Filho Preferido* (1993) e *Un Week-end sur deux* (1990), e atuou como atriz em *Meu Tio da América*, de Alain Resnais, e *Retratos da Vida*, de Lelouch.	**Catherine Deneuve** (*foto*) vem acompanhada de outros destaques do cinema francês, como Jean-Pierre Bacri, Emmanuelle Seigner, Jacques Dutronc, Bernard Fresson.	Marianne (Catherine), burguesa alcoólatra e atormentada pela lembrança de um antigo relacionamento, é casada com Vincent Malivert (Bresson), um joalheiro instalado na célebre praça Vendôme, de Paris. Envolvido em negócios ilícitos, ele se suicida, e Marianne descobre diamantes em seu cofre.	O melhor do filme é mesmo Catherine Deneuve, que, embora tenha ganhado o prêmio de Melhor Atriz no Festival de Veneza e na Copa Volpi, faz uma das interpretações mais inexpressivas de sua carreira.	Catherine Deneuve continua a bela da tarde? Coincidência ou não, ela é proprietária de uma empresa de perfumes, óculos de sol e jóias com escritório na Place Vendôme, mais famoso pólo de joalherias parisienses, que abriga grifes como Cartier ou Van Cleef & Arpels, e seus negócios não vão bem.	"*Place Vendôme* é um suspense elaborado e elegante que dá a Catherine Deneuve total liberdade de movimento para se soltar." (*Variety*)
Goodbye, Lover (EUA, 1998), 1h44. Policial.	Roland Joffé, mais conhecido pelo filme-como-causa-nobre (*Os Gritos do Silêncio*, *A Cidade da Esperança*).	**Patricia Arquette** (*foto*), Dermot Mulroney, Mary-Louise Parker e duas gerações de astros da televisão, Don Johnson e Ellen DeGeneres.	Uma rede de traições mútuas em busca de um butim envolve dois irmãos (Mulroney, Johnson), a mulher de um deles e amante do outro (Arquette) e a aparentemente ingênua secretária do escritório de advocacia dos dois (Parker). DeGeneres é a detetive que tem a ingrata tarefa de destrinchar a trama.	Mais um exemplar do *neonoir*, *Goodbye, Lover* consegue ser ainda mais mordaz que seus antecessores – na verdade, francamente cênico... E, como é de rigor no estilo, a perversa Los Angeles está mais linda do que nunca, na fotografia iridescente de Dante Spinotti.	Nos dois rostos televisivos. Gloriosamente cafajeste, Don Johnson é um prazer doentio à parte, e DeGeneres – mais famosa atualmente por seu lesbianismo militante – é uma delícia como uma Columbo não necessariamente de saias.	"Um *thriller* cômico luxuoso e sexy, *Goodbye, Lover* funciona num nível sensacionalista e superficial, mas no fim é uma história amoral que deveria ter sido mais engraçada." (*Variety*)
Para Sempre Cinderela (*Ever After*, EUA, 1998), 2h01. Fantasia romântica.	Terceiro filme do americano Andy Tennant, cuja carreira eclética inclui atuações como ator e dançarino (inclusive nos dois *Nos Tempos da Brilhantina*) e muita televisão.	**Drew Barrymore** (*foto*), experimentando mais um tom diferente numa carreira interessante, multicolorida e muito além do estigma de menina prodígio, mais o escocês Dougray Scott, Anjelica Huston, Megan Dodds, Melanie Lynskey.	Numa idílica França do século 16, uma órfã inteligente e destemida (Barrymore) desafia sua madrasta (Huston), suas meio-irmãs arrivistas (Dodds e Lynskey) e até mesmo o Príncipe (Scott), que se arrisca a cair enamorado dela. Livre reinterpretação da história de Cinderela.	Um bom conto de fadas resiste ao tempo porque é um arquétipo, uma coleção potente de símbolos – e a prova está aqui, na interpretação ao mesmo tempo insolente, bem-humorada e amorosa que Tennant dá a um dos mitos mais açucarados do panteão das histórias infantis.	Nos deliciosos figurinos de Jenny Beavan, e na longa lista de clichês – a princesinha chorosa e resignada, o príncipe valente, as irmãs intrinsecamente más – virados do avesso. E na presença inusitada de Leonardo da Vinci.	"É preciso ter um motivo muito bom para mexer com uma fórmula de sucesso, e, contra todas as expectativas, *Para Sempre Cinderela* triunfa, criando uma heroína dos anos 90 no meio de um século 16 de mentirinha." (*Entertainment Weekly*)
NO EXTERIOR						
Além da Linha Vermelha (*The Thin Red Line*, EUA, 1998), 1h30. Ação/drama.	Terrence Malick faz seu terceiro filme, 20 anos depois de conseguir prestígio nos anos 70 com *Badlands* e *Days of Heaven*.	Muitas estrelas se ofereceram para atuar por um salário ínfimo, só para ter oportunidade de trabalhar com Malick. O resultado é um elenco com **Sean Penn** (*foto*), Bill Pullman, John Travolta, George Clooney, John Cusack, Woody Harrelson, Nick Nolte.	Um batalhão de soldados norte-americanos liderado por Nick Nolte é enviado à ilha de Guadalcanal, no Pacífico Sul, com a missão de expulsar os japoneses aquartelados em torno de um punhado de *bunkers*. O horror faz com que se deparem com seus próprios medos, inseguranças e dúvidas.	Para conferir o efeito que os 20 anos de ausência (mais US$ 50 milhões e um vasto elenco) tiveram sobre Malick e no que sua visão difere de *O Resgate do Soldado Ryan*, de Spielberg – sua batalha é plástica, pictórica, reflexiva e cheia de indagações existenciais expressas em *off*.	As superestrelas (Clooney, Travolta e cia.) só estão na tela por alguns instantes – o filme é dos pracinhas, um grupo de talentosos jovens liderados por Sean Penn. E a paisagem (na realidade, da locação em Queensland, Austrália) que tanto fascinou Malick é irresistível – e parece o Brasil. Baseado no livro de James Jones, de 1962.	"O toque suave de Malick conduz habilmente seu elenco de estrelas no qual ele descarregou páginas de diálogos durante as filmagens (de seu próprio roteiro, em que despendeu oito anos escrevendo) em vez de depender da câmera para contar a história." (*Entertainment Weekly*)
Celebrity (EUA, 1998), 1h53. Comédia dramática.	O infatigável Woody Allen.	A habitual lista de atores do primeiro time em papéis pequenos e/ou inusitados: Kenneth Branagh, **Leonardo DiCaprio** (*foto*), Melanie Griffith, Winona Ryder. E a atual musa de Woody, Judy Davis.	Um escritor frustrado transformado em jornalista especializado em celebridades (Branagh) passa por humilhantes e iluminadoras situações. Entre essas estão um desastrado caso com uma estrela egocêntrica (Griffith) e uma noite de horrores com um astro juvenil arrogante (DiCaprio) e sua gangue.	Ter Kenneth Branagh numa *La Dolce Vita* dos anos 90, fazendo uma espécie de alter ego de Woody Allen, à solta no universo fofo e sem fundo da idolatria, já seria razão bastante – mas ainda há a luxuosa fotografia em preto-e-branco do gênio Sven Nykvist.	Em Leonardo DiCaprio, naquele que é, de fato, o seu primeiro papel pós-*Titanic* (ele filmou *Celebrity* logo a seguir). Uma brilhante mistura de sensualidade, magnetismo e repulsa que lembra a todos o quanto de ótimo ator sempre existiu no novo ídolo *teen* instantâneo.	"Em *Celebrity* estão em ação os instintos mais certeiros de Woody Allen sobre o tema expresso no título. Ele se serve de um vasto e talentoso elenco para tecer suas reflexões ambivalentes sobre um mundo ao qual ele vem se aplicando, com doses iguais de fervor e repugnância, há mais de três décadas." (*Entertainment Weekly*)
A Civil Action (EUA, 1998), 1h44. Drama.	Steve Zaillian, roteirista oscarizado (*A Lista de Schindler*), em seu segundo filme como diretor, depois do ótimo e injustamente ignorado *Searching for Bobby Fischer*.	**John Travolta** (*foto*), que não quer dar trégua à sua ressuscitada carreira, Robert Duvall, Kathy Bates, Kathleen Quinlan, John Lithgow.	Um advogado bem-sucedido e vaidoso (Travolta) aceita trabalhar de graça para famílias pobres de uma comunidade devastada por casos de câncer. As famílias estão processando duas poderosas indústrias poluidoras, de vastos recursos financeiros, legais e políticos, e o caso torna-se um pesadelo.	Zaillian, grande contador de histórias do atual cinema norte-americano, retoma aquele que, de Chaplin a Coppola, é o filé mignon do território dramático contemporâneo, a interminável luta do Davi justo (e, neste filme, não necessariamente perfeito) contra o Golias corporativo e amoral.	No extraordinário elenco coadjuvante, um grupo de talento homogêneo e consistente que tem a difícil tarefa de encarnar (e explicar) versões cinematográficas dos mais de 500 protagonistas desse drama real. Baseado no best seller homônimo de Jonathan Harr, que, por sua vez, reportava um caso real.	"Tribunais e festas natalinas não combinam, mas a crítica ama Zaillian, e todo mundo adora Travolta." (*Entertainment Weekly*)

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO DE *SÃO JERÔNIMO*: BERTRAND LIRA

(*) Com Redação

Vero Verissimo

Luis Fernando Verissimo, que não se considera mais do que um autor de entretenimento, fala sobre *O Clube dos Anjos*, seu segundo ato como romancista, o que seu pai, Erico, nunca imaginou que ele pudesse se tornar

Por Michel Laub

Fotos de Eduardo Simões

O prêmio Nobel José Saramago resolveu se dedicar de fato aos romances tardiamente, quase aos 60 anos, por razões que, em geral, merecem pouco espaço nos artigos a seu respeito. Luis Fernando Verissimo começou a escrever crônicas tarde, quase aos 30, e romances mais tarde ainda, aos 50, só que esses fatos não poderiam ser tratados como meros detalhes. Afinal, está-se falando do filho de Erico Verissimo, um autor que, ao lado de Jorge Amado, foi o que de mais próximo do adjetivo "popular" houve na literatura brasileira deste século — e um autor de verdade, não um conselheiro ou um mago. Pode ser um disparate, uma simplificação ofensiva, uma concessão ao psicologismo mais reles, mas é impossível, na análise da biografia de Luis Fernando, deixar de notar que, para se tornar Luis Fernando, ele teve de superar o fantasma do pai. Demorou algumas décadas para fazê-lo: para tanto, conscientemente ou não, buscou uma trajetória diversa. Esse futuro era ainda distante quando Erico, numa conversa com o jornalista gaúcho Ruy Carlos Ostermann (*ver texto adiante*), mostrou preocupação com o que o filho estava fazendo e viria a fazer da vida. O pai sabia o que significava para Luis Fernando tê-lo como predecessor. É provável que não imaginasse que ele viraria um

Verissimo: "Mergulhos interiores não me apetecem muito, ainda mais em público"

dos expoentes da crônica brasileira, primeiro, e se firmaria como romancista, depois. Porque Luis Fernando já pode ser considerado um romancista, e esse é o mais importante e inequívoco significado do recente lançamento de *O Clube dos Anjos* pela Editora Objetiva.

Nesta entrevista – concedida a **BRAVO!** por fax também em respeito à sua conhecida timidez –, ele rejeita qualquer formulação psicanalítica que envolva o pai, assim como discorda que *O Clube dos Anjos*, como *O Jardim do Diabo*, o primeiro romance, seja algo além de entretenimento. A palavra de um escritor, sabe-se, pouco vale diante de sua obra: *O Clube...* até pode ser isso, mas convém não esquecer que literatura de entretenimento não pressupõe ausência de domínio técnico narrativo, o que Verissimo tem de sobra. E domínio técnico narrativo é a primeira condição para que se possam alçar vôos maiores, o que, de certa forma, já foi conseguido: despretensioso ou não, completo ou não, ele é um romancista imensamente melhor do que os atletas

Nesta página, cenas da vida privada de Luis Fernando na casa que já foi de Erico, na rua Felipe de Oliveira, em Porto Alegre: tocando sax alto – ele faz parte da banda Jazz 9, que se apresenta regularmente na cidade – e voltando ao tema de *O Clube dos Anjos* ao lado do filho, Pedro, e da mulher, Lúcia

do estilo e da arrogância que formam a parcela mais visível da literatura brasileira contemporânea.

O novo livro foi escrito sob encomenda para a série *Plenos Pecados*, que reúne textos de autores como João Ubaldo Ribeiro, João Gilberto Noll e Ariel Dorfman sobre os pecados capitais. Coube a Verissimo escrever sobre a gula. A história fala de uma confraria de glutões que volta a se reunir depois de alguns estremecimentos internos. O motivo da volta é um novo e misterioso cozinheiro, que prepara dez jantares nos quais vão sucessivamente morrendo os dez integrantes do grupo. Não é uma história de mistério no sentido clássico do termo, mas há mistérios relativos a alguns dos personagens. Existe a intenção de que o livro pareça descompromissado e esquemático – o que durante quase todo o tempo é –, mas o que fica da leitura são as marcas de um texto superior, de um autor consciente de seus recursos, de um potencial que ainda pode render frutos brilhantes – marcas inconfundíveis de um Verissimo, enfim.

A seguir, a entrevista concedida a **BRAVO!**.

BRAVO!: *O Clube dos Anjos* e *O Jardim do Diabo* foram livros escritos sob encomenda e provavelmente não teriam sido produzidos de outra forma. Por que, apesar de claramente dominar a técnica do romance, você nunca optou por esse gênero "voluntariamente"? Há aí uma tentativa, consciente ou não, de buscar uma trajetória diferente da do seu pai?

Verissimo: Até os 30 anos, que foi quando comecei no jornalismo (em 66, ainda dava para começar sem diploma), eu não tinha a menor intenção de ser escritor. Tinha escrito algumas coisas para o jornal da escola (nos Estados Unidos) e feito algumas traduções para a Globo, inclusive para a velha *Mistério Magazine*, e lia muito, mas não tinha vontade nem achava que tinha vocação para escrever. Quer dizer, nunca tive nenhum livro ou soneto dentro de mim que precisasse botar para fora. E quando comecei a fazer crônica, à falta de vontade se juntou a falta de tempo. *O Jardim do Diabo* nasceu de um desafio que eu mesmo me fiz ao aceitar a proposta da L&PM, que queria dar o livro como brinde de fim de ano. Foi escrito em pouquíssimo tempo e até não saiu tão ruim, se bem que hoje eu o escreveria com mais cuidado. Agora, as razões para esta inapetência pelo romance eu não sei quais são. É normal as pessoas me perguntarem sobre meu relacionamento com meu pai, e eu às vezes fico tentado a inventar algum drama edipiano para satisfazê-las, mas acho que não houve nada assim. Ou houve e eu não me dei conta. Mergulhos interiores também não me apetecem muito, ainda mais em público.

Por que os "mergulhos interiores" não o apetecem? A literatura brasileira contemporânea peca por um excesso disso?

A referência é menos literária e mais pessoal, um certo pudor de ficar fazendo auto-análise, ou revelações, na frente dos outros. Não tenho nada contra a literatura mais densa, só, ultimamente, uma certa impaciência com a pretensão do autor de que eu vou ter tempo para acompanhá-lo nos seus exercícios, por melhores que eles sejam. Eu já tive tempo para ler *Ulisses* e o John Barth, ou o Pynchon, ou o Guimarães Rosa. Hoje não tenho mais.

Você prefere os romances de linha naturalista, de história superior aos personagens, aos romances de linha "psicológica"?

Acho que o bem escrito é o bem escrito, seja naturalista ou psicológico. A densidade de uma Clarice Lispector, por exemplo, é cheia de achados, ela é "difícil" porque está sempre atrás de um "insight" mais fundo, porque procura a lucidez extrema, até onde a palavra alcance, e não porque queira ser obscura. O obscuro pelo obscuro, como uma forma de esnobismo intelectual – se me entenderam é porque eu falhei – é que não dá. E é muito mais difícil e valioso você ser claro, e até aparentemente simples, e ao mesmo tempo sugerir outras coisas, contar outra história só pela sugestão. Isto é, dar uma idéia, ou até uma ilusão, de profundidade sem sair da superfície.

Em que categoria você enquadra a obra de Erico Verissimo?

Meu pai sempre se definiu como um contador de histórias, sem maiores pretensões, mas era muito informado sobre a teoria do romance e lia sobre literatura mais do que o comum dos autores brasileiros, acho eu.

Você diz que teria mudado algumas coisas em *O Jardim do Diabo*. Que defeitos você vê no livro? Que eventuais limitações você acha que tem como escritor?

Algumas coisas não ficaram claras, algumas alusões, e tudo precisava ser mais pensado e mais bem costurado. Não acho que o que eu escrevo tenha muito mérito literário. Me considero mais no ramo do entretenimento do que da literatura. E não tenho muito prazer em escrever. Não é nem uma compulsão nem um alívio.

***O Clube dos Anjos* tem dois achados de mesma natureza. O primeiro é fugir do clichê da história de mistério – o assassino é identificado logo no início –, o segundo é escapar de uma certa obviedade que se desenhava para o final, que era a resolução simples de alguns aspectos**

Luis Fernando desenha a tira *As Cobras*, uma de suas criações de maior sucesso: a verve humorística já existia na época do *Pato Macho*, um jornal semiclandestino da Porto Alegre dos tempos do regime militar. Verissimo escrevia "coisas breves, pequenas", nas palavras do amigo Ruy Carlos Ostermann, e é provável que ali estivesse a origem de alguns dos grandes momentos do humor brasileiro: as tiras da *Família Brasil*, personagens como o analista de Bagé e uma enorme galeria de tipos comuns que fizeram do autor o retratista por excelência da classe média brasileira. Ele nega o rótulo: "Eu não estou consciente disso quando escrevo, não é uma coisa deliberada"

obscuros da trama. Você não priva o leitor dessa resolução, mas opta por uma saída mais filosófica, metafísica, como quiser, que é um dos pontos altos do livro. Você tinha consciência de que, quanto ao final, o livro perderia força caso se resolvesse como uma "história qualquer"? Você concorda que essa opção final foge um pouco do estereótipo da "literatura de entretenimento", da qual você diz fazer parte?

O fato de ser entretenimento não quer dizer que precise ser simples ou não ter pretensões de ser mais do que parece. Nos "entretenimentos" do Graham Greene, por exemplo, não há nenhum tipo de condescendência com o leitor. O fim do livro me parece apenas uma resolução, no sentido musical, dos temas que aparecem ao longo da história. Não houve a intenção de dar uma levantada final, para a coisa ficar mais séria.

O reconhecimento por ter escrito um bom romance não tem a mesma natureza do reconhecimento por ter escrito um bom texto de jornal. Quase sempre, o primeiro será maior que o segundo, e isso é diretamente proporcional ao prazer do reconhecido. Você se considera mais integrante do "ramo do entretenimento" do que do "ramo da literatura". Só que *O Clube dos Anjos* também parece ser um romance com uma certa ambição de ser "literário", mesmo que feito sob encomenda (afinal, você tinha a opção de não aceitar fazê-lo, ou de fazê-lo de outro jeito). Vai aí uma busca por uma outra forma de reconhecimento, como a que seu pai teve em vida, por exemplo? Quanto de vaidade há na aceitação de uma proposta como essa da série da Objetiva?

Claro que a satisfação de fazer um bom romance é maior do que a satisfação de fazer uma boa crônica, mas no sentido de que você sente mais orgulho de ter construído um armário do que uma caixa. Aceitei a encomenda de escrever sobre a gula porque o convite veio por intermédio do Zuenir (*Ventura*), uma pessoa de quem eu gosto muito, e me arrependi em seguida, porque foi difícil encontrar tempo para cumprir o contrato. Não pensei na outra forma de reconhecimento, pelo menos não conscientemente. Vaidade de estar no mesmo time do Zuenir, do João Ubaldo e dos outros, claro que há.

Em *O Clube dos Anjos*, a narrativa é muito costurada. Você planejou muito o livro antes de escrevê-lo?

Algumas coisas foram planejadas, outras aconteceram. Eu queria usar a idéia dos membros de um clube de gourmets que vão morrendo um a um, cada um porque pede mais do prato que gosta, para fazer uma leve paródia de uma das convenções da novela policial e também porque, afinal, a história tinha que ser sobre gula. E sobre a gula como pecado, daí a necessidade das mortes, daí ter saído um pseudopolicial. Eu também queria falar um pouco sobre confrarias, clubes de homens, a sua ritualização da amizade e sua misoginia inerente, essas coisas. Mas o recheio, os detalhes foram aparecendo no escrever. O computador facilita a costura final, porque, se você bola alguma coisa perto do final, pode voltar atrás e plantar referências a ela no começo, você na verdade

Acima, Luis Fernando por volta dos 11 anos. À direita, o casal Verissimo e o filho de "futuro indefinido", que chegou a ser fonte de preocupação para o pai (*leia texto na pág. oposta*). Provavelmente, Erico sabia o que significava para Luis Fernando tê-lo como predecessor, e não é um disparate relacionar o parentesco com uma figura tão ilustre da literatura (talvez o principal autor do catálogo da fase áurea da Editora Globo e um dos mais importantes do século) com o fato de o filho ter começado a escrever para valer tardiamente – e, assim mesmo, no gênero crônica. "É normal as pessoas me perguntarem sobre meu relacionamento com meu pai, e eu às vezes fico tentado a inventar algum drama edipiano para satisfazê-las, mas acho que não houve nada assim. Ou houve e eu não me dei conta", diz Luis Fernando

FOTOS ARQUIVO PESSOAL

"Me Fala do Luis"

A noite em que Erico usou a sua qualidade de ouvinte para saber do filho escritor. Por Ruy Carlos Ostermann

Naqueles dias de chumbo e pólvora o que mais se fazia era resistir, e resistir do modo como geralmente jornalistas, quando jovens, resistem: fazendo um jornal quase clandestino, exercício de nossas reclamadas liberdades, vocacionando para o riso, o deboche e a provocação quase mínima sobre os milicos, porque o censor estava à porta e tinha uma lista grande do que estava proibido – e eram tão modestos os recursos que não se podia correr nenhum dos dois riscos, o de ser preso e o de confiscarem o jornaleco.

Era divertido, cada um tinha o seu texto, inventavam-se protagonistas da modesta cena porto-alegrense, a crônica social foi reinventada como denúncia sócio-recreativa, fala-se de rock e de mulheres, éramos discretos afilhados de *O Pasquim*, e foi o Luis Fernando Verissimo que inventou o nome do jornal que fosse uma síntese das aspirações de um Sul de bravura combinada com a pachorra de um divertido habitante dos açudes. Chamava-se, declamadamente, *Pato Macho*.

Naquela noite faltava, se bem me lembro, uma pequena nota de atualização. Deixei o jornal aberto, anotei duas coisas e toquei a campanhia dos Verissimo na rua Felipe de Oliveira, em Petrópolis, Porto Alegre. Era uma noite nossa, de inverno, muito frio, vento e chuvisco. Apareceu a dona Mafalda, dei-lhe um beijo, perguntei pelo Luis, ela disse que o Luis já dormia, mas, persuasiva, já me levava pelo corredor, fizemos a volta na mesa da ante-sala e entramos na sala das visitas. Uma sala especial e eterna, cercada de estantes de livros e quadros, a peça dominante era um sofá vermelho, na bissetriz, ao lado da lareira, e nela estava o Erico.

Era seu lugar, não havia outro, parece. Sentava, cruzava as pernas e ouvia; ninguém das nossas gerações sucessivas e falantes ouviu com maior atenção. Rugava o cenho, recurvava a sobrancelha grossa, às vezes punha o olhar no alto da estante, entrelaçava os dedos e continuava ouvindo. Estivesse a sala cheia, com a generosa diversidade dos visitantes, houvesse um grande orador ressaltando-se das inúmeras conversações simultâneas ou fosse como naquela noite, só eu e a Mafalda reacomodada com seu tricô, Erico Verissimo era o mesmo anfitrião inigualável da escuta afetiva.

"Me fala do Luis. Vocês são amigos, ele gosta de ti, vocês se conhecem." Era surpreendente, assentei meu copo de conhaque na mesinha. O Erico queria falar do filho. Estava com o corpo pendido para o meu lado, pediu mais uma vez: "Me fala do Luis."

O Luis Fernando Verissimo, sabemos bem, e já naquela época se sabia, são muitos, mas o Erico não estava interessado em falar de muitos, queria ouvir sobre um, bem determinado, que já nem era mais seu filho senão o filho que escrevia e desenhava.

"Coisas breves, pequenas...", me observou.

O grande romancista pai estava pensando no filho que não era romancista, que escrevia crônica, contos, desenhava tiras. O humor parece superficial, acho que cheguei a considerar. Mas o Luis está escrevendo uma obra pessoal, rica, diferente do pai, dei como garantia. E devo ter falado um bom tempo sobre o meu amigo, sobre como ele era importante e como o Erico deveria vê-lo, que era o modo admirado como todos nós o víamos – o homem silencioso que ele também era como o pai, que olhava por cima, divertido, igual, igual, se alguma coisa era ridícula ou engraçada, e que qualidade saía do que escrevia, o pai não gostava?

Erico pôs a mão no meu braço, me olhava firme e cúmplice, eu me senti um pouco ridículo, mas lembrei do pai que Erico era sob muitas formas para todos nós, ele e o Maurício Rosemblat, e por isso sorria.

Então fomos conversar sobre John dos Passos, reconciliados com os nossos afetos imediatos.

está sempre escrevendo o livro todo, em vez de linha por linha, não sei se dá para entender.

Você diz que a história das mortes se deve ao fato de o livro tratar da gula "como pecado". As mortes seriam a punição pelo fato de os personagens quererem "mais" de seus pratos preferidos, de seus vícios. Você se declarava ateu — ou agnóstico — até pouco tempo atrás (correto?). "Pecado" pressupõe punição? Essa não é uma idéia religiosa/espiritual?

O autor pode ser ateu, e a maioria dos seus personagens pode não acreditar em nada, mas acho melhor que alguém, em alguma parte do romance, tenha uma noção de pecado, ou de culpa e retribuição, senão tudo vai ser sobre nada mesmo, e não há nenhuma razão para drama ou sequer para escrever o livro. Como a paráfrase de Dostoiévski que ouvi certa vez, uma referência a um calmante ou estimulante popular na época: se Deus não existe, tudo é Pervitin. Você não precisa aceitar a idéia religiosa de pecado e castigo para usá-la como metáfora ou protótipo para outras formas de danação e punição ou redenção. E, afinal, os mitos judaico-cristãos são os mitos fundamentais da nossa civilização, é difícil fazer qualquer coisa sem referência a eles. No caso do livro, também havia a necessidade de tratar a gula como pecado, já que a idéia da série é essa. Mas não precisei me converter para escrever o livro e espero que ninguém leve as suas alusões religiosas, bíblicas, etc. muito a sério.

Acima, a capa do segundo romance – como o primeiro, escrito sob encomenda. Abaixo, Mafalda Verissimo, viúva de Erico, que não gosta de ser fotografada, na casa dos Verissimo em Porto Alegre, onde também vive Pedro, um dos filhos do escritor (Luis Fernando também é pai de Fernanda, que vive atualmente em Moçambique, e de Mariana, radicada em São Paulo)

Esclarecendo: você é ateu?

Fui católico praticante até os 13 ou 14 anos, por influência da minha mãe, mas acho que já tinha deixado a fé no bolso do casaco da primeira comunhão. Mas algumas marcas ficaram.

Quais são os seus romancistas preferidos? Em quais deles você acha que pode ter se inspirado para escrever *O Clube dos Anjos*?

Tenho lido pouco romance ultimamente. Falta de tempo. Leio com prazer o Rubem Fonseca, o Moacyr Scliar, o Tabajara Ruas, o Torero. Do gênero policial o único que ainda leio é o Le Carré, e o mais recente dele nem deu para começar. Li muito os clássicos policiais ingleses e, claro, Chandler e Hammet, mas não sei se algum desses influenciou. Lembraram o Rex Stout, por causa da gastronomia, mas não cheguei a pensar nele. No passado, eu lia Nabokov, Fitzgerald, Evelyn Waugh, Graham Greene, Philip Roth, Updike, Clarice, os nossos cronistas, Erico Verissimo. Bons tempos em que havia tempo.

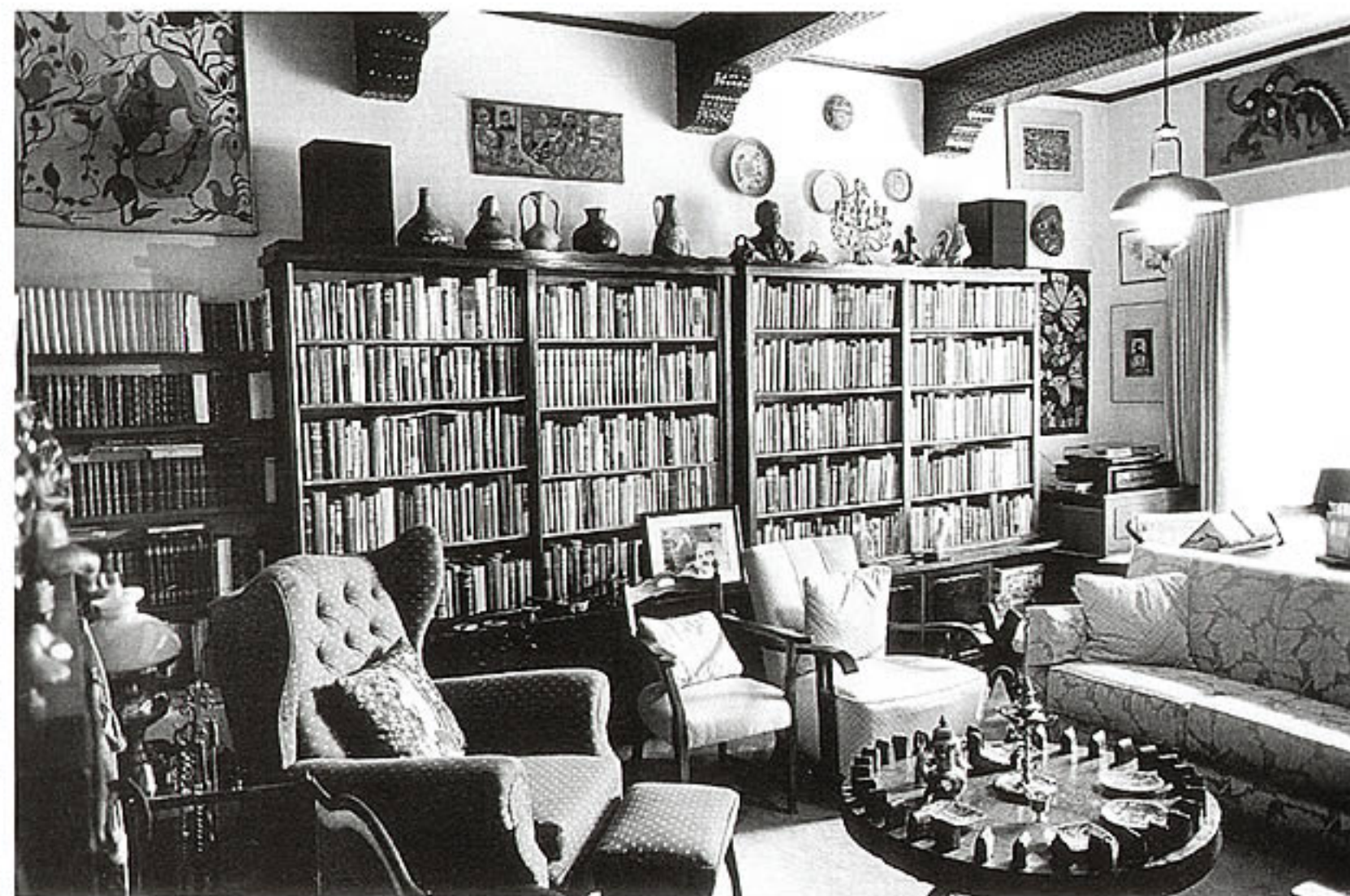
Quem são os grandes escritores brasileiros e estrangeiros hoje?

Estou tão desatualizado que a minha resposta seria só de ouvido. Os que eu citei, Fonseca, Scliar, Tabajara e Torero, seriam do primeiro time nacional, mas deve ter muita gente boa que eu ainda não li.

Num texto sobre o Erico escrito para BRAVO!, você afirma que ele foi um dos primeiros que deixaram de lado a "empolação ibérica" em nome da "simplicidade" anglo-saxã. A maior parte de seus escritores preferidos enquadram-se nessa segunda linha (o Scliar, o Tabajara, o Rubem Fonseca, os americanos...), e você também usa uma prosa limpa, simples. Até que ponto o seu pai influiu nessas opções?

Meu pai leu muito os portugueses e os franceses, eu já comecei lendo os americanos e os ingleses. O fato de ter praticamente me alfabetizado em inglês teve muito a ver com isso, claro. Nunca gostei do estilo rebuscado. Mas mesmo no estilo anglo-saxão sempre preferi, por exemplo, o Fitzgerald ao Hemingway, o suculento ao seco, e a prosa elegante de um Evelyn Waugh ou de um Saul Bellow a coisas mais, assim, despojadas. E gosto de escritores como Nabokov, Updike e Calvino, que estão sempre no limite entre o bom achado e o preciosismo, entre o barroco e o rococó.

Como se poderiam definir as suas crônicas de situações? Muitas vezes se diz que você é o grande retratista da classe média. Você concorda com isso? Os romances vão nessa linha?

Um levantamento de personagens e situações das minhas histórias provavelmente concluiria que elas tratam mais de uma determinada classe e de uma determinada faixa de idade, mas eu não estou consciente disso quando as escrevo, não é uma coisa deliberada. Os dois romances que escrevi estão mais ou menos na mesma linha, meio irrealistas e esquemáticos. Não sei se os outros, se houver, serão assim. Mas gosto da coisa esquemática, da construção com a estrutura à mostra.

Acima, parte da biblioteca dos Verissimo (na poltrona escura, Erico costumava revisar os seus originais). Lá estão obras de alguns dos escritores preferidos de Luis Fernando: Rubem Fonseca, Moacyr Scliar, Tabajara Ruas, José Roberto Torero. Dos mais antigos, Clarice Lispector e, claro, Erico

O Que e Quanto

O Clube dos Anjos, segundo romance de Luis Fernando Verissimo. Objetiva, 130 págs., R$ 16,80 (à venda no *BRAVO! Shopping*: www.revbravo.com.br).
O livro faz parte da série *Plenos Pecados*, sobre os pecados capitais, na qual já escreveram Zuenir Ventura (inveja), José Roberto Torero (ira) e o próprio Luis Fernando (gula). Serão publicados livros de João Gilberto Noll (preguiça), João Ubaldo Ribeiro (luxúria), Ariel Dorfman (avareza) e Tomas Eloy Martinez (soberba). O outro romance de Verissimo, *O Jardim do Diabo*, foi lançado pela L&PM em 1987

Em que trechos de *O Clube dos Anjos* a "construção" aparece propositalmente? É evidente que o cacoete do esquematismo pode se tornar muito chato para o leitor. Onde fica o ponto de equilíbrio entre a brincadeira e o "desandar da maionese"?

São dez capítulos correspondendo aos dez membros do clube, é sempre um jantar seguido de um velório, há citações de *Rei Lear* em cada capítulo e há um artificialismo assumido do autor, que conta com a cumplicidade do leitor nisso. O narrador pode ser o assassino, e, neste caso, toda a história narrada é um despiste, ou a história pode ser "verdade", embora não seja verdadeira, já que o "autor" da "história" não é realmente o autor da história, que sou eu, e nisso tudo há uma brincadeira pretendida sobre o poder do escritor sobre os seus recursos e efeitos, muito longe das reflexões de Flaubert a respeito, mas, espero, clara para o leitor.

Você lê a crítica literária brasileira? Quem são os nomes dessa área?

Leio as resenhas quando o livro me interessa, mas não há um crítico que me chame a atenção, alguém do nível do Antonio Candido, por exemplo. Mas, de novo: deve haver muitos, eu é que não sei.

Você não tem medo que a falta de tempo afete a qualidade do seu trabalho no futuro?

A falta de tempo vem afetando o meu trabalho desde que eu comecei no jornalismo. Mas a gente chega a um ponto em que se vicia na profissão e não sabe mais produzir de outro jeito. ■

O Novo que Rejeita o Novo

Tom Wolfe, que encampou o new journalism para exercer o seu antimodernismo, volta aos seus velhos temas em *A Man in Full*, o romance que sucede *A Fogueira das Vaidades*

Por Daniel Piza

Em ilustração de Rico Lins sobre foto de manifestação na África do Sul, uma das obsessões de Wolfe, também presente no novo livro: a questão racial

FOTO PRENSA TRÊS

Tom Wolfe é um tradicionalista. Se você lê seus artigos ou livros como *De Bauhaus ao Nosso Caos* e *A Palavra Pintada*, percebe sob sua divertida pirotecnia verbal um romântico cujo sonho era estar num mundo bem menos complicado do que o moderno. No autobatizado new journalism, que ele não inventou, mas que encampou como líder, não há muito mais do que a nostalgia, até certo ponto saudável, de um jornalismo feito por literatos que acreditavam exercer uma vocação. E, em seus romances, o mesmo desejo de volta aos tempos do linearismo descritivo pré-Joyce se manifesta. *A Fogueira das Vaidades* (1987) é produto de um Thackeray anabolizado, de um romancista social interessado na técnica jornalística como meio de acelerar o estilo sem lhe tirar rebuscamento — à maneira de um pintor como Philip Guston, que usa do cartum para atualizar seu formalismo. Tirando todos os efeitos-com-hífen e as onomatopéias — xiiii, as onomatopéias —, o que fica é uma escrita oitocentista, calcada em dois objetivos: visualização e acúmulo. O que ele quer é o "puxa, é assim mesmo", o *make-believe* de uma era em que fotografia e cinema ainda não haviam obrigado a literatura a encontrar, ou reencontrar, a polifonia, a ironia e a mediação.

O novo livro (acima) e o grande best seller (abaixo; à direita, a edição brasileira da Rocco, com um célebre prefácio de Paulo Francis) de Wolfe (abaixo): exercícios estilísticos de volta ao passado — ainda que essa volta esteja travestida de dandismo e neo-ismos — numa ficção que desconhece a elipse e a descontinuidade

FOTO JACQUES LOWE/DIVULGAÇÃO

Não que não haja humor em Wolfe, ou que ele não chame atenção para a linguagem em si, ou que não tente contrapor versões do mesmo fato que descreve. Mas sua ficção desconhece a elipse, a sugestão, a descontinuidade: desconhece o modernismo. Suas invenções verbais funcionam mais como perfumaria do que como essência, mais como afetação do que como perturbação. Tanto é que, depois de nos acostumar com seu ritmo, percebemos que ele é aeróbico, cadenciado, sem mudanças bruscas. O que se valoriza é a soma, não a multiplicação; o desenvolvimento, não a modulação.

Certamente houve um esgotamento da literatura modernista canônica, entregue por fim a um egocentrismo quase cifrado, a uma espécie de autismo lingüístico. E certamente o jornalismo se tornou demais burocratizado, reduzido a minutas prescritas nos manuais das redações, arriscando-se a perder a guerra para o audiovisual pelo pecado da chatice. Mas a solução também certamente não está numa volta ao passado, ainda que travestida de dandismo e neo-ismos. Além disso, nosso Thackeray de Yale não tem uma visão tão teleobjetiva da sociedade quanto pretende. Por mais personagens que haja, e por mais que pareçam verossímeis, sempre se tem a impressão de vê-los pelo ângulo do esnobe, cuja preocupação central é o racismo inculcado na elite financeira americana. Isso torna seus personagens menos vivos do que os de seu antecessor britânico. É por isso que *A Fogueira das Vaidades*, que começa muito bem, depois se torna redundante e afunda no drama de tribunal tão ao gosto dos americanos que Wolfe quer satirizar. É por isso também que *Os Eleitos* (1979) é seu melhor livro: porque parte de personagens reais, cuja tipicidade não foi emprestada por uma só pessoa, mas pela história coletiva.

O Que e Quanto

***A Man in Full*, de Tom Wolfe. Farrar Straus Giroux, 742 págs., US$ 20,27, à venda pela internet na Amazon Books (www.amazon.com). O livro sucede *A Fogueira das Vaidades* e o breve *Emboscada no Forte Bragg*, (ambos pela Rocco), únicos romances do autor. A Rocco comprou os direitos de *A Man...* e está tentando trazer Wolfe ao Brasil em abril**

Em seu novo romance, *A Man in Full*, Wolfe sai do glamour de Wall Street ou dos heróis da América e entra num território updikiano. O protagonista é um *self-made man* de Atlanta, de nome Charlie Croker (como os ingleses, de Thackeray a Evelyn Waugh, Wolfe é muito criativo para batizar seus personagens), 60 anos, empreiteiro, ex-craque de futebol americano, casado com uma beldade de 28, dono de um jatinho e de uma fazenda tocada apenas por funcionários negros. Sua empresa, Croker Concourse, tem uma dívida de meio bilhão de dólares, que ele vê não como um ônus, mas como uma oportunidade mal desenvolvida. Mas, para pagá-la, ele não vende seu jatinho Gulfstream Five, e sim demite parte de seus empregados. Mesmo assim, tem de reestruturar sua dívida. Simultaneamente, outro ex-atleta milionário, o negro Cannon, é acusado de estuprar uma branca, filha de um industrial. Os políticos, financistas e esportistas de Atlanta então apelam a Croker para que ajude Cannon, em troca da amortização. E isso lhe traz um dilema: ou ele defende um negro, perdendo o respeito dos brancos, ou vai à bancarrota, igualmente perdendo respeito dos brancos. Enquanto isso, um cidadão tipicamente classe-média — ou seja, com um emprego e uma mulher chatos —, Conrad Hensley, viaja pelo país lendo um livro sobre os filósofos estóicos; e é ele, naturalmente, quem vai cometer o único gesto altruísta do livro, em defesa de Croker.

Os temas de Wolfe estão todos ali, sobretudo como um wasp pode pagar para evitar um conflito racial. Mas também estão ali todos os elementos de um best seller feito para ser best seller e adaptado ao cinema: os ricos corruptos e racistas, o *homme moyen sensuel* ainda capaz de dignidade, as incontáveis informações sobre negócios, jatos ou doenças, misturadas ao verniz cultural das leituras sobre Epiteto ("O homem de natureza nobre não se torna nobre de repente; ele deve treinar durante o inverno e estar pronto"). E ali estão todos os problemas de livros como a tetralogia *Coelho*, de Updike: o convencionalismo, a previsibilidade, as insistências em esmiuçar os clichês da cultura americana, o bom-mocismo, ainda que intelectualizado e entrecortado por observações satíricas. Com uma diferença. *Coelho* ainda tem o valor de ser um panorama de quatro décadas da vida americana, o que lhe dá vivacidade e faz de *Coelho Cai*, o volume sobre os festivos *sixties*, o menos tedioso entre eles. *A Man in Full* tenta se bastar na narrativa detalhista, túrgida, veja-como-sou-virtuoso de Wolfe.

Não à toa, quanto mais se aproxima do final conciliatório, mais o texto ganha afetação, com descrições liricizantes de sexo e natureza que só parecem ser do *enfant terrible* Tom Wolfe pelo excesso de adjetivos. A sensação é de uma indústria de frases se movendo, mecanicamente, diante de nós — ou sobre nós. Como as atividades de Croker, as cenas de Wolfe parecem ter uma gorda dívida por trás. Ainda insolvível.

Lamento justificado

Feira de Porto Alegre vende 416 mil livros, traz escritores internacionais e ganha pouco destaque

Os dados da mais recente edição da Feira do Livro de Porto Alegre, em novembro, reforçam o argumento local de que a grande imprensa não dá a devida atenção a iniciativas regionais. É um lamento antigo: escritores dizem que não têm suficiente reconhecimento no Rio e em São Paulo, e editores queixam-se da distribuição dos seus livros no grande mercado do país, o que é, em parte, verdade. A feira, na praça da Alfândega, no Centro da cidade, é um dos maiores acontecimentos ao ar livre do gênero na América Latina. Já estiveram lá um prêmio Nobel (Camilo José Cela) e nomes como Mário Vargas Llosa e Fernando Arrabal. Neste ano, um faturamento de R$ 3,2 milhões, 416 mil exemplares vendidos, 1,5 milhão de visitas em 17 dias e a presença de Antonio Skármeta, Urbano Tavares Rodrigues, Jorge Couto e João de Melo, entre outros, não mereceram, segundo os organizadores, o destaque devido: "Embora não se reconheça isso, trata-se do grande momento de popularização do livro no país", diz Paulo Ledur, presidente da Câmara Rio-grandense do Livro. Os mais vendidos de ficção e não-ficção, respectivamente, foram *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago (Companhia das Letras), e *A Viagem do Descobrimento* (primeiro volume da série que Eduardo Bueno está publicando sobre o tema pela Objetiva). Para o mercado gaúcho, do qual representa algo como 15% das vendas totais, a feira, além de concentrar os mais importantes lançamentos, é palco de alguns dos principais negócios editoriais do ano: nessa edição, por exemplo, a Mercado Aberto iniciou conversações para voltar a publicar no Brasil a obra do escritor angolano Artur Pepetela (também presente). – MICHEL LAUB

Antonio Skármeta: um dos nomes internacionais presentes

Na melhor tradição

Sai no Brasil romance premiado do libanês Amin Maalouf

O livro: ficção e realidade

Amin Maalouf ganhou, em 1993, o prêmio Goncourt, o mais prestigioso da França, com o recém-lançado *O Rochedo de Tânios* (Companhia das Letras, 265 págs., R$ 25), uma obra excepcional desse libanês que vive entre os franceses desde 1976. Como em seus outros quatro romances, neste, ao contar a história do estranho herói Tânios, Maalouf utiliza com maestria as técnicas das narrativas árabes antigas em que o ficcional mistura-se à realidade na voz de narradores que parecem reais, mas são inventados, ou o contrário. O público brasileiro já pôde comprovar isso em *Samarcanda* e *As Cruzadas Vistas pelos Árabes*, um livro de história com narrativa de um quase-romance, ambos da Brasiliense. – FÁBIO SANTOS

Cântico sensual

Uma nova tradução do texto atribuído a Salomão

Saiu em edição bilíngüe uma nova versão do bíblico *Cântico dos Cânticos*, atribuído a Salomão, cujos versos são até hoje considerados exemplos de beleza e de sensualidade. O poeta e professor Antonio Medina Rodrigues traduziu o texto da *Septuaginta* (primeira tradução da *Torá* em koiné, grego arcaico). O livro integra a série *Badaró*, uma iniciativa de estudantes de letras e de outros cursos da USP, que já publicou poetas iniciantes – Cidio Martins, Sidnei Xavier e Dirceu Villa – e edita a revista semestral *Gargântua*. Neste semestre, a série terá as poesias de Rafael Vogt, Rogério de Almeida e Rodrigo Petrônio. Informações pelo tel. 202 0380 (c/ Dirceu). – RODRIGO BRASIL

Gargântua: outra iniciativa dos estudantes

FOTOS DIVULGAÇÃO / PAULO FRIDMAN

RUÍDO NA MENSAGEM

Reedição da obra completa de Fernando Pessoa atualiza arcaísmos empregados pelo autor e reagrupa os poemas de *Ficções do Interlúdio*

Por Reinaldo Azevedo

O que separa um Fernando Pessoa de outro é uma multidão de poetas e especialistas. Como o autor publicou em vida um único livro – *Mensagem* –, legou ao futuro a tarefa de decifrar seus enigmas. Uma reunião de especialistas pessoanos remete àqueles encontros de autoridades eclesiásticas na Idade Média, capazes de discutir por meio século se havia ou não unidade na Santíssima Trindade. Pessoa serve de justificativa a todo tipo de heresia literária. Há quem, como João Cabral de Melo Neto, o censure por supostamente autorizar uma poesia formalmente frouxa. O início da reedição da obra do autor pela Companhia das Letras, com *Mensagem* e *Ficções do Interlúdio*, conforme BRAVO! antecipou em outubro, abre o flanco para uma dessas polêmicas.

Organizada por Fernando Cabral Martins, professor da Universidade Nova de Lisboa, esta reedição comete o pecado de atualizar, segundo "a grafia vigente em Portugal", a ortografia empregada por Pessoa em *Mensagem*. Palavras como *castellos*, *occidente*, *Christo* ou *Mytho*, por exemplo, aparecem na grafia corrente também no Brasil. Em entrevista a BRAVO!, Martins argumenta que os arcaísmos não fariam sentido hoje, com o que concorda Lúcia Pinho e Melo, da área de direito autoral da editora portuguesa Assírio & Alvim, que adquiriu a titularidade da edição, apenas reproduzida no Brasil. Atualizações ortográficas em benefício do entendimento e do deslindamento de uma obra são bem-vindas. Isso não tivesse Pessoa escolhido escrever *Mensagem* numa linguagem arcaizante para os lábios padrões vigentes na sua época.

O expediente beneficia ou compromete o entendimento? Se literatura não é apenas documento, está posto, também serve para documentar uma época, e outra pergunta pertinente responde a anterior: o contexto a que este *Mensagem* remete é aquele em que Pessoa o escreveu? Fazia sentido que Pessoa, ele próprio, optasse por uma ortografia diferente da empregada pelos heterônimos? A resposta é sim: leiam-se a propósito o excelente *Fernando Pessoa, Vida e Obra*, de João Gaspar Simões (Livraria Bertrand), ou o recentemente lançado no Brasil *Estranho Estrangeiro, Uma Biografia de Fernando Pessoa*, de Robert Bréchon (Editora Record). Assim como a ortografia de um Pessoa sebastianista e imperial expõe sua filiação a uma corrente de pensamento de fundamentação estética e política, o futurista Álvaro de Campos, por exemplo, abusa de onomatopéias. Por que não reduzir a um os cinco versos de *Ode Marítima* feitos de enfadonhos "EH-EH-EH...EH"? Talvez porque fosse outro o poema e outro o poeta. A proposição, por absurda, impõe uma questão: qual é o limite para alterar um original quando a mudança lima as asperezas históricas da obra?

Também a professora Leyla Perrone-Moysés, uma das maiores especialistas brasileiras em literatura portuguesa, diz que "manter a grafia com que Pessoa escreveu *Mensagem* não teria hoje o sentido que teve na época". Ela tem razão: o sentido de uma obra não é imutável no tempo, os contemporâneos vão sempre se encarregando de reler e reconstruir o passado, mas a ninguém ocorreria corrigir um arco romano para torná-lo mais inteligível à memória arquitetônica contemporânea.

Os conhecedores do Pessoa já editado no Brasil pela Nova Aguilar também hão de estranhar esse *Ficções do Interlúdio*. Ele reúne a poesia ortônima e heterônima apenas do que o poeta publicou em vida em jornais e revistas. Novos volumes se seguirão com os poemas dos heterônimos publicados depois de sua morte. Ao todo, a obra poderá ser editada em mais de 20 volumes, o que certamente contempla interesses de mercado. Talvez os livros lançados devessem deixar isso mais claro. Esse *Ficções...*, pois, é apenas uma espécie de primeiro volume do conjunto conhecido como tal, que abrange toda a poesia do autor, exceção feita a *Mensagem*.

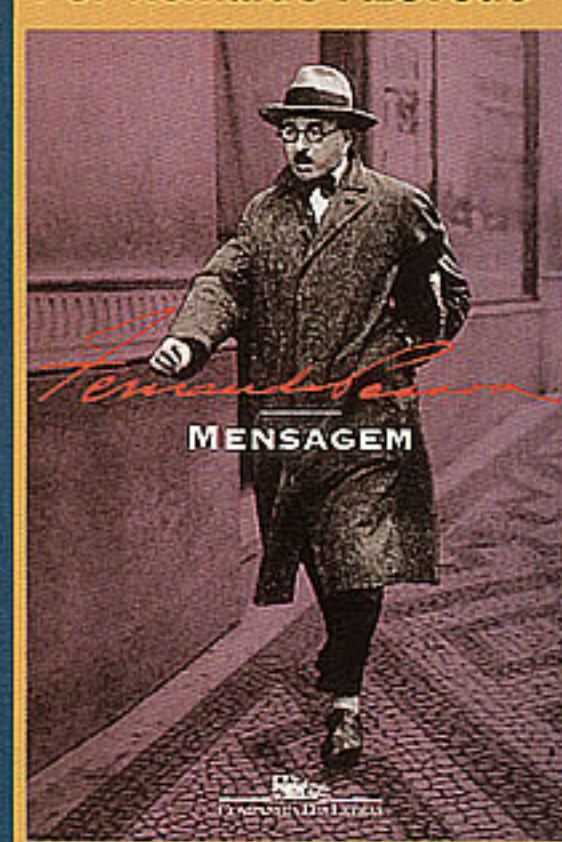
Seja como for, a reedição, que prossegue neste mês com o *Livro do Desassossego*, é dos grandes fatos literários do fim do ano passado e início deste. Dadas as ressalvas, está-se diante de bem cuidadas edições que, ainda sob os auspícios do Nobel recebido por José Saramago, vêm lembrar as altitudes de uma língua que já esteve presente onde quer que nascesse o sol.

Capa de *Mensagem*, um dos recentes relançamentos da Companhia das Letras, e Pessoa (em foto de 1928): atualizações incômodas

FOTO DIVULGAÇÃO

A obra de Fernando Pessoa pode ser comprada no site de **BRAVO!** na Internet: www.revbravo.com.br no Universo Online

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios

VOLKSWAGEN

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**Balas de Estalo** Ed. Annablume 344 págs. R$ 20	Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) é Machado de Assis ou a universalidade da literatura brasileira.	O livro reúne crônicas que Machado de Assis escreveu com o pseudônimo de Lelio no jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, entre 1883 e 1886.	O cotidiano carioca e de um certo Brasil imperial visto com o mesmo tom irônico das obras maiores. A organizadora do volume, Heloisa Helena Paiva de Luca, descobriu duas crônicas inéditas em livro.	Estranho seria não haver motivo para ler Machado de Assis. Aqui ele está acessível, simpaticamente fora da imagem clássica do "bruxo do Cosme Velho".	Na transfiguração do banal pelo estilo. O que sob outra pena seriam meros avulsos literários adquire consistência e perenidade.	*"Vou dar um conselho à futura câmara dos deputados e é de graça. A câmara abre-se no dia 1 de março de 1885. Na forma do costume, ouvirá o discurso imperial de abertura, em que falará do seu patriotismo e das suas luzes, e se aludirá naturalmente à reforma do estado servil. Também na forma do costume, a câmara elegerá uma comissão para redigir o projeto de resposta ao discurso imperial."*	Foto do escritor trabalhada com efeitos gráficos e jogo de cores fortes. Boa solução.
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**A Confraria dos Espadas** Rubem Fonseca Companhia das Letras 132 págs. R$ 16,50	Rubem Fonseca é o autor de *O Caso Morel* (romance), *Feliz Ano Novo* e *O Cobrador* (contos). A ficção brasileira de temática urbana cresceu com essas obras.	O escritor representa, com Dalton Trevisan, o melhor do conto nacional voltado às personagens que habitam nos limites da marginalidade – quando não estão totalmente no submundo.	Os franceses chamam o orgasmo de "uma pequena morte". Os personagens dos oito contos do livro estão sempre, com afeto ou sordidez, caçando sua ração diária de morte prazerosa.	Rubem Fonseca anda se permitindo imagens como "...e de longe eu senti a intensidade do seu olhar", mas continua Rubem Fonseca.	Nos contos *À Maneira de Godard* e *A Confraria dos Espadas*, que jogam com sutilezas psicanalíticas hoje pouco comuns nos textos do autor.	*"Resumindo: as três mulheres que matei eram sensatas e inteligentes e, mais importante, queriam exercer em sua plenitude o poder de livre-arbítrio, queriam escrever o seu augúrio, agir em suma, sem que a decisão tomada fosse inevitável conseqüência de antecedentes fortuitos."*	Detalhe de rosto feminino ampliado a ponto de ficar quase abstrato. Recurso eficiente para evitar obviedades realistas.
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**Verão no Aquário** Rocco 208 págs. R$ 21	Lygia Fagundes Telles é uma dama com porte, estilo e temperamento de heroína de romance. Mas fez melhor ao se tornar, ela mesma, criadora de romances com muitas heroínas.	Ao sair, o livro conquistou o público leitor, escritores como Octavio de Faria e críticos literários do porte de Sérgio Milliet e Adolfo Casais Monteiro.	A relação ambígua, com lances de amor e ciúme, entre mãe e filha. Tema para folhetim, mas a escritora entende de tragédia grega e sabe onde está o meio do caminho.	Desde o título, todo o livro é uma tessitura de palavras certas para vidas em suspenso e conflitos dissimulados. Como uma tempestade no aquário.	Nas frases curtas da romancista. Com elas, monta o ritmo da prosa. Parece despretensioso, mas exige muita técnica.	*"Aproximei-me comovida. Ele então empalideceu. Seus olhos se apertaram e vi o desejo neles. Mas logo desviou o rosto e de maxilares apertados, aproximou-se da janela e ali ficou de costas para mim."*	Projeto gráfico eficiente de Miriam Rocha com base em uma ilustração de Ludwig Casimir Marcoussis.
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**Filhos da Terra** Mandarim 460 págs. R$ 32,50	Thales Guaracy, 34 anos, jornalista, atualmente é editor da revista *Veja*.	Com intensa atividade na imprensa, o que inclui passagens pelo jornal *O Estado de S. Paulo* e revista *VIP Exame*, o autor se impôs rígida disciplina de trabalho para concluir seu primeiro romance.	A formação social e econômica do interior paulista com tratamento histórico e romanesco, o que inclui imigrantes, fazendeiros de café envoltos em tramas de poder e intrigas amorosas.	É sabido que o ciclo do café não gerou um ciclo romanesco à altura do fato. Thales Guaracy traz sua contribuição a uma literatura de pouca visibilidade.	Na opção pelo romance tradicional que não dissimula aproximações com autores reconhecíveis. O autor quer contar uma boa história até o ponto final.	*"Na mesma hora o Galego juntou suas coisinhas, pegou a carroça e foi para Santantônio da Figueira, onde se entregou. Pôs a garrucha em cima da mesa do Carlo Coquemala e contou o acontecido, com a maior calma desse mundo."*	Foto de um cavaleiro em plena corrida. Diz mais ao western cinematográfico e aos gaúchos do campo, mas tem força.
FICÇÃO EM PORTUGUÊS	**As Confissões Prematuras** Letras Contemporâneas 85 págs. R$ 12	Salim Miguel, escritor e jornalista, é um dos mais ativos animadores culturais de Santa Catarina. Alguns títulos de sua obra extensa são *A Morte do Tenente e Outras Mortes* (contos) e *A Voz Submersa* (romance).	Dirigiu a editora da Universidade Federal de Santa Catarina e a Fundação Franklin Cascaes, de Florianópolis.	As relações pessoais, pensamentos dispersos, observações fragmentárias de um narrador. Um jogo com o tempo, o espaço e a memória – dele e outras pessoas – em que os volteios da narração seduzem tanto quanto o enredo.	Miguel é um escritor de longo curso, nem sempre noticiado, mas de obra respeitável. Esse livro pequeno tem engenhosidades que merecem atenção.	No tom fortemente experimental da escrita que às vezes parece cifrada para, em seguida, entrar no estilo tradicional. Todo o livro é construído sobre efeitos opostos.	*"A porta se abre com um rangido. Instintivamente o gordo se vira. Depois o magro. Uma sombra se materializa. Ainda na porta, o vulto vai se aproximando sem pressa. A mulher."*	Fragmento de pintura de Edward Munch sobre fundo negro. Adequada tradução visual do tom enigmático da novela.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy** Companhia das Letras 640 págs. R$ 39	Laurence Sterne (1713-68) é mais um gênio literário que a inesgotável Irlanda ofereceu ao mundo. Ordenado na Igreja Anglicana, levaria uma vida de pároco de aldeia não fosse seu extraordinário talento literário.	Estamos diante de um criador absoluto que demarcou caminhos para a prosa ocidental. Além do sucesso de vendas que conheceu em vida, Sterne foi um escritor de escritores. Machado de Assis está entre os que o tinham em alta conta.	As aventuras de um cavalheiro inglês do século 16 narradas em tom entre o picaresco e o fescenino. A síntese é inevitavelmente redutora: o livro é uma aventura maravilhosa da palavra na ação.	Porque é embriagador. Conta uma história fantástica com inovações formais – incluindo experimentos gráficos – tão revolucionárias quanto saborosas.	No prefácio de José Paulo Paes, também o tradutor. Um exemplo de sua generosa erudição a favor da obra e a serviço do leitor na longa viagem para além de 600 páginas.	*"Embora seja o homem o mais curioso dos veículos, disse meu pai, ao mesmo tempo é de armação tão frágil e tão precariamente montada que as repentinas sacudidelas e as fortes colisões que inevitavelmente depara nesta áspera jornada bastariam para deitá-la por terra e reduzi-las a pedaços doze vezes por dia (...)."*	De Moema Cavalcanti. Um casal em gravura de época, utilizada com economia no canto da capa. Chama a atenção por ser calculadamente discreta.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Pastoral Americana** Companhia das Letras 478 págs. R$ 33	Philip Roth nasceu em 1933, em Nova Jersey, EUA, e é um dos melhores da língua inglesa. Depois de *Complexo de Portnoy*, tornou-se o inventariante dos meandros da cultura judaica, a sua, e das mais caras ilusões da América.	Roth apareceu cedo, e bem. Aos 26 anos lançou *Goodbye, Columbus* e ganhou o cobiçado National Book Award de 1960.	Um bem-comportado representante da terceira geração de imigrantes judeus vê sua vida explodir, literalmente, com um inesperado gesto da filha.	O escritor, aos 65 anos e 20 romances depois do primeiro sucesso, mantém a contundência intacta. Não veio mesmo para se acomodar, mas para incomodar.	Nas frases longas e envolventes, que se sucedem em um crescendo de tensão. O escritor rodeia o tema e o leitor como um boxeador sagaz, e aí ataca.	*"O senhor Levov era um daqueles pais judeus oriundos dos bairros miseráveis e guetos cuja perspectiva iletrada e rude tocara para frente toda uma geração de filhos judeus esforçados e instruídos em faculdades: um pai para quem tudo representa um dever inexorável, para quem existe um jeito certo e um jeito errado (...)."*	Foto de crianças brincando na rua e carros anos 50 ao fundo. Uma imagem bem norte-americana que o cinema consagrou. Tem força.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**Delito por Dançar o Chá-Chá-Chá** Ediouro 114 págs. R$ 19	Guillermo Cabrera Infante nasceu em Cuba em 1929 e se auto-exilou em Londres depois de problemas com seu ex-amigo Fidel Castro. Rompeu com uma revolução para ser revolucionário da literatura com *Três Tristes Tigres*.	A distância e a saudade são cruéis, mas fizeram bem ao seu talento. É autor de belezas como *Havana para um Infante Defunto* (1987) e *Vista do Amanhecer no Trópico* (1988), editadas pela Companhia das Letras.	Três contos com variações da mesma história: um casal (e figuras próximas) em um restaurante de Havana nos anos 50. A atmosfera e os subentendidos entre os dois são o que conta.	Não é o melhor de Cabrera Infante, mas introduz o leitor a citações eruditas e referências à realidade cubana.	No tom nostálgico que perpassa o enredo. Cabrera fala de uma Havana que não existe mais.	*"Fiquei só no terraço, fumando, tomando goles de café quente morno frio, gelado finalmente, até que sem dar-me conta usei a xícara como cinzeiro e quando voltei a beber senti o gosto demolido em minha boca, o sabor da destruição, e soube que havia bebido cinzas outra vez."*	A capista Miriam Lerner sobrepôs o desenho de um casal dançando sobre uma foto da velha Havana, ou lugar parecido. Na medida de Cabrera Infante.
FICÇÃO DE LÍNGUA ESTRANGEIRA	**O Pombo Manco** Editora Record 224 págs. R$ 18	Espanhol de Cádiz, Andaluzia, Eduardo Mendicutti nasceu em 1948. Jornalista, exerceu a crítica literária até dedicar-se ao romance. É ainda autor de *Una Mala Noche la Tiene Qualquiera*, *Siete contra Georgia* e *Tempos Mejores*.	O romance tem um aparente caráter autobiográfico, com a ação localizada na região onde o autor nasceu, o que lhe confere um tom confessional que Mendicutti nega. A dualidade, em todo caso, é um dos atrativos do livro.	Um menino diferente entre casas enormes e famílias grandes, configurando um mundo marcado pelo ditado "Você é mais maricas que um pombo manco".	É mais um exemplo do vigor da nova prosa espanhola. Mendicutti é bem-humorado, mas não deixa passar em branco o lado obscuro da Andaluzia bela e amarga.	No picaresco, característica indelével nas letras espanholas, que ameniza, ou dissimula com inteligência, a realidade mais áspera.	*"A Mary apertou os lábios, virou-se muito devagar, como se alguém a estivesse segurando para que não se descontrolasse, e dirigiu-se a mim com tanta lentidão e tanto tremor que parecia estar com dificuldade para aproximar-se. Agachou-se um pouco, para ficar com o rosto na altura do meu, e disse-me, escolhendo a dedo as palavras: – Intrigante, maricas nojento: jure pela alma dos seus mortos!"*	De Tita Nigrí. Foto sépia de um garoto que parece saído de uma cena de Buñuel. Passa a idéia de desamparo infantil. Fiel ao autor.
NÃO-FICÇÃO	**Os Inimigos de Machado de Assis** Nova Fronteira 407 págs. R$ 35	Josué Montello é um caso especial na literatura pela quantidade, regularidade e qualidade da obra quase toda dedicada ao Maranhão, em que se destacam duas obras-primas: *Os Tambores de São Luís* e *Noite sobre Alcântara*.	Conseguindo ser assumidamente machadiano e manter-se original como artista, Montello pode dedicar-se à biografia e outros estudos sobre Machado.	Os ataques críticos, e alguns pessoais, que Machado e sua obra sofreram de intelectuais conhecidos. Não houve, de início, unanimidade em torno do criador de *Dom Casmurro*.	É um estudo literário sem pretensões semióticas, marxistas ou psicanalíticas. Talvez seja, também, o romance dos grandes enganos em literatura.	Nos conhecidos desafetos do romancista, como Sílvio Romero. O que dá interesse ao livro é o nível dos envolvidos. Essa história é velha: Claudel achava Goethe um asno.	*"Alceu Amoroso Lima, a despeito de sua vivacidade como crítico literário, não parece ter tido a percepção exata dos textos epistolares de Machado de Assis: minimizou-lhes a significação e a importância, como revelação e testemunho da personalidade do mestre das* Páginas Escolhidas.*"*	A foto de Machado de Assis domina a composição da capa feita com base em um quadro de Bernard Wiegandt. Passa a idéia do Rio antigo do romancista.

Os livros indicados nesta seção podem ser comprados no site de **BRAVO!** *na Internet: www.revbravo.com.br no Universo Online*

A superfície e a volúpia de Hockney

Exposição em Paris traça o percurso do artista que, ainda que longe das angústias de Francis Bacon e Lucien Freud, ajudou a renovar a pintura figurativa

Por Daniel Piza

Os espaços e as paisagens de David Hockney vão ocupar a Galeria Sud do Centro Georges Pompidou, em Paris, a partir do dia 27. Das telas exemplares de suas afinidades com a pop art — e que fizeram dele um dos artistas plásticos mais populares dos anos 60 — às paisagens inglesas, eleitas sua temática mais recente, David Hockney, Espace/Paysage *reúne mais de 50 telas, fotografias e instalações. Cobrindo uma produção de três décadas, a mostra foi organizada para sublinhar as linhas do constante diálogo com a história da arte mantido por Hockney.*

Nascido no norte da Inglaterra em 1937, Hockney se estabeleceu na Califórnia, Estados Unidos, em 1964. A exposição inclui obras que abrangem desde a fase em que o artista recorria à utilização de uma perspectiva clássica às colagens e telas em que reinterpretava o cubismo, chegando às paisagens em que utiliza um cromatismo fauve. Nas páginas seguintes, **Daniel Piza** *analisa o percurso artístico de David Hockney.*

FOTO DIVULGAÇÃO

A Bigger Splash, de 1967: harmonia e virtuosismo que valeram ao artista fama precoce

ARTES PLÁSTICAS

Na era da arte efêmera e publicitária, mesmo quando sob o rótulo "conceitual", David Hockney, agora com 61 anos, foi um dos pintores que mais fizeram pelo diálogo com a tradição, a técnica e o intimismo. É curioso, na verdade, que tenham sido os britânicos como ele, Francis Bacon e Lucian Freud, os responsáveis pela preservação e renovação — essa combinatória rara — da pintura figurativa. Afinal, a pintura nunca foi um forte das artes britânicas, salvo exceções de praxe. E eis que, dos anos 60 aos 80, quando o pop e a instalação tomaram conta do cenário, um grupo que pouco tinha em comum além da rejeição a movimentos segurou contra a corrente uma história de mais de 30 mil anos: a representação da realidade em formas humanas, segundo um ponto de vista particular. Pintores como Hopper, nos Estados Unidos, e Balthus, na França, também continuavam produzindo grande pintura figurativa, mas Hopper morreu em 1967 e o recluso Balthus mais parecia um sobrevivente do modernismo do início do século. Foram os britânicos que fizeram o figurativismo atravessar décadas de marginalização até renascer nos anos 80 e 90. Hoje, quando retrospectivas como as de Bonnard e Sargent enchem os olhos do público com uma espécie de nostalgia da beleza, essa dívida já pode começar a ser saldada.

Abaixo, *Large Interior, Los Angeles*, de 1988. Nesse período, Hockney explorou novas soluções plásticas para a questão da perspectiva, longe do espaço clássico que se encontra em algumas de suas obras dos anos 70

FOTO DIVULGAÇÃO

Mas a situação de Hockney, apesar de sua fama internacional precoce, era ainda mais complicada nesse contexto. Diferentemente de Bacon e Freud, ele se dedicou a uma arte leve, sem grandes angústias ou perplexidades, em que não há uma discussão sobre o jogo de poder embutido no relacionamento sexual ou sobre a solidão corpórea do indivíduo. Tampouco fez uma arte de colagens críticas, sobre o deslocamento do exílio, como o americano R. B. Kitaj, expatriado em Londres na mesma época. Sua pintura é amena, "decorativa", reconfortante, em comparação com a desses outros. Mas, quando quiseram tachá-la de pop art, Hockney protestou: seu objetivo não era se apropriar da produção de massa, nem para exaltá-la nem para debatê-la, e cada pincelada sua tinha de ter sua marca. Aquela suposta impessoalidade da pop art era tudo que não queria.

A pintura de Hockney também incorpora pesquisas feitas com a fotografia, colagens e, mais recentemente, sua experiência como cenógrafo de espetáculos de ópera. Sem nunca chegar a inventar o espaço, como Matisse ou Hopper fizeram, e sem atingir a ambigüidade matissiana, Hockney foi um dos pintores de sua geração que mais fizeram pelo diálogo com a tradição, a técnica e o intimismo. Mas, diferentemente de outros britânicos que na contracorrente também levaram adiante a história da pintura figurativa, como Bacon e Freud, Hockney criou uma arte leve, reconfortante. As séries de piscinas e retratos produzidas na Califórnia no período até 1975 ainda estão entre as obras mais representativas do artista. Nos Estados Unidos, onde se estabeleceu em 1964, ele alcançou a maturidade artística. Nascido em Bradford, Yorkshire, Hockney se tornou um dos mais populares artistas plásticos do mundo nos anos 60. No final dos anos 80, chegou a criar pinturas abstratas, a série *Very New Paintings*

A formação de Hockney também era um tanto diferente. Ele estudou no Royal College of Art, onde logo se destacou pelas habilidades técnicas. Desenhava com perfeição, e sua versatilidade parecia natural: dominava também gravura, fotografia e design. E essa capacidade, sobretudo nas artes gráficas, era uma vantagem e um problema. O problema se manifestou primeiro: a pintura inicial de Hockney, aquela que o fez parecer pop, era anedótica, complacente, não muito mais que um outdoor colorido. Mas no final dos anos 60, aborrecido com a apreensão superficial (embora não totalmente equivocada) de suas intenções, ele se afastou do facilitário pop e voltou a se relacionar mais intensamente com a tradição, sem cair em academicismo ou passadismo. Já morando nos Estados Unidos, onde se estabeleceu em 1964, na Califórnia, se fez ali um artista maduro. Felizmente: o sol e os prazeres californianos poderiam ter sido sua condenação final ao kitsch. Hockney começou a dar forma consistente e criativa à sua vitalidade. Fez gravuras para os poemas de outro pós-romântico homossexual, o grego Konstantinos Kaváfis, e aprendeu a usar a destreza para dizer mais em menos espaço. Nos anos 70 fez cenários e figurinos para óperas de Stravinsky e Mozart, aumentando a celebridade ao mesmo tempo em que aprimorou seus recursos.

Onde e Quando

David Hockney, Espace/Paysage. **Galerie Sud, Centre Georges Pompidou, Paris. De 27 de janeiro a 26 de abril**

Sua pintura se beneficiou amplamente dessas variações. Uma de suas telas mais famosas, *A Bigger Splash*, de 1967, tinha tudo para ser uma banalidade: a imagem de uma piscina em uma casa da Califórnia, de onde vemos saltar a água de um mergulho. Mas a economia gráfica com que Hockney a compôs lhe dá qualidades inegáveis: o colorido espirituoso, a relação vivaz entre fundo e frente, a serenidade não-conformista do conjunto. Nada de formalismo, nada de excessivo. Mas a harmonia, por exemplo, de uma tela de Matisse — muito mais revolucionária — está na maneira como o bidimensional incorpora o tridimensional num espaço circularizado, onde parece que se convida o espectador a entrar no estúdio para se deixar banhar de vermelho ou azul, ao mesmo tempo em que se chama a atenção para o fato de que "isto é

À esquerda: no alto, *A Cadeira de Gauguin*, **de 1988; embaixo,** *Uma Cadeira, Jardim de Luxemburgo*, **Paris, fotocolagem de 1985. A exposição no Centro Georges Pompidou tenta mostrar como a prática da fotografia está relacionada às pesquisas de reinterpretação do cubismo feitas pelo artista e que marcam obras da década de 80. Ainda no final dos anos 60, Hockney se afastou do facilitário pop que marcou sua produção inicial. Já nos Estados Unidos, fez gravuras para os poemas de outro pós-romântico homossexual, Konstantinos Kaváfis, e desenvolveu seus recursos técnicos. À direita,** *A Estrada para York que Passa por Sledmere*, **parte de uma série de paisagens de sua região natal produzida em 1997, que ilustra o longo percurso do artista desde os tempos da economia gráfica, da serenidade e do colorido espirituoso que se observam em** *A Bigger Splash*

FOTOS DIVULGAÇÃO

ARTES PLÁSTICAS

Abaixo, *Pearblossom Highway*, fotocolagem de 1986. À esquerda, *O Vale*, óleo sobre tela de 1990. As grandes paisagens são o tema de sua produção recente; Hockney mostrou pela primeira vez seu monumental painel do Grand Canyon em agosto, em Washington. A obra, de 7,4 m de comprimento, composta de 60 telas, é uma espécie de quebra-cabeça e também remete às pesquisas com colagens fotográficas anteriores. O resultado, que está na exposição em Paris ao lado de uma versão menor composta por nove telas, teve como base uma série de fotos tiradas pelo artista em 1982, no Arizona, e cria uma multiperspectiva do Canyon. Durante 16 anos, Hockney procurou a solução plástica para a representação polifocal do grandioso cenário, o que só conseguiu no início deste ano

FOTOS DIVULGAÇÃO

um quadro". Hockney não atinge a ambigüidade matissiana: ele nos convida mais a observar o mergulho do que a mergulhar, e nisto consiste sua peculiaridade e seu comodismo.

A pintura é mais plana, embora não se baste no geométrico: há uma aparente contradição entre as faixas de cor e os respingos virtuosisticamente naturalistas que indicam o mergulho, entre a placidez do ambiente e a ação central. Não há a tentativa de nos iludir, de nos fazer sentir dando aquele mesmo mergulho; o design de Hockney é uma rejeição do *make-believe* tradicional. O observador se sente genuinamente contaminado pelo clima descontraído daquela cena, pois essa descontração está na organização das cores, que não confunde descontração com frouxidão; mas ele não quer que haja um transporte para ali, como parecia querer no início. Talvez por isso o crítico Robert Hughes o tenha chamado de "Cole Porter da pintura figurativa". Esse homem cheio de prazeres não quer partilhá-los conosco, mas partilhar o prazer de poder tê-los.

Nesses momentos ele se afasta do romantismo que lhe parece natural. No entanto, essa estilização corre muitos riscos, e é apenas em uma minoria das obras que ele acha "o tom", em que não deixa essa exposição de prazeres se converter em exibicionismo de sua satisfação — em auto-indulgência. O interesse pela pintura oriental, por exemplo, é afetado, acrítico. É como se ele tratasse o mundo como um grande cenário, e, se nos sentimos agradados por seu "luxo, calma e volúpia", também acabamos nos enjoando dele, como se enjoa de uma música melosa, de um doce carregado de corantes. Por isso ele nunca chegou a reinventar o espaço como Matisse ou Hopper, e, nos anos 80 e 90, sua pintura decaiu sensivelmente. Ele tenta variar gêneros e linguagens, mas parece pouco interessado em surpreender as expectativas do observador ou, como Bonnard ou Sargent, deixá-lo agudamente mais alerta para a beleza e o estilo. O contraste com seus conterrâneos, com a densidade dramática de Bacon e Freud, só acentua sua quase-futilidade.

Mas é impossível sair de uma exposição sua irritado, a não ser pelo fato de que tanto talento poderia ter sido mais bem aproveitado. Sai-se um pouco como Messalina: "Cansado, sim. Saciado, nunca".

A ingenuidade da crítica

Exposição em São Paulo rejeita o folclore e evidencia o valor artístico da obra de José Antonio da Silva

Por Agnaldo Farias

As 140 obras de José Antonio da Silva em exposição na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, foram reunidas para sustentar a tese de que a obra do artista admite muitos qualificativos, menos a ingenuidade. Aliás, para o curador Olívio Tavares de Araújo, antes de qualquer qualificativo, Silva ainda está por ser encarado como verdadeiro artista: "Esta é a primeira vez que se expõe Silva em face desta nova perspectiva: vê-lo não como um ingênuo, não como um puro, e sim como um pintor, simplesmente. É a primeira vez que se dá um enfoque menos folclórico, mais artístico".

Rotulado como um dos maiores pintores primitivos brasileiros, José Antonio da Silva (1909-1996) durante muito tempo trabalhou na lavoura de fazendas do interior paulista. Foi descoberto pela crítica em 1946, depois de fixar-se em São José do Rio Preto e expor num salão de arte local. Nos anos 50 e 60, participou de edições das Bienais de São Paulo, Havana e Veneza.

A exposição do artista, que também chegou a gravar um disco com músicas de sua autoria e a escrever três romances, será acompanhada do lançamento de livro/catálogo e de um CD-ROM, com 400 obras e textos.

Segundo Araújo, a obra de Silva é especial: "Há uma diferença entre ele e os primitivos 'de carteirinha', que vêem a vida e pintam seus quadros pelo lado escapista, permanecem num éden à parte da realidade. Silva foi pobre e não faz em nenhuma hipótese uma pintura 'edênica': sua arte é quase engajada. Ele é articuladíssimo, mostra uma realidade humana que é brasileira, que é complexa". Nas páginas seguintes, **Agnaldo Farias** *analisa a obra de José Antonio da Silva.*

Os Três Gênios da Pintura Maior do Mundo, obra de 1985, em que José Antonio da Silva se retrata ladeado por Van Gogh e Picasso

FOTOS DIVULGAÇÃO

"A ciência da aranha, da abelha e a minha, muita gente desconhece." Luiz Vieira

Jamais gostei de pintura primitiva (ou ingênua, ou simplesmente *naïf*, como querem aqueles em cuja pele ainda refulge uma réstia da cultura francesa). Mas o assunto merece atenção quando uma exposição como a que ocupa o espaço da Pinacoteca do Estado de São Paulo se propõe a dissipar a freqüente associação entre esse gênero de nomenclatura que, como nuvem plúmbea, paira sobre a obra de José Antonio da Silva.

Se, no afã de classificação de obras e movimentos artísticos, a maioria dos rótulos promove reduções devastadoras — quando não são inteiramente desprovidos de sentido (é o caso, por exemplo, da famigerada arte expressionista, cuja mera existência faz supor que haja alguma arte que não seja expressão de algo) — , o termo *primitivo*, como de há muito nos vem alertando a antropologia política, vem pejado de preconceito. Qualificar uma obra de primitiva é o mesmo que desqualificá-la. Pois está claro que quem o faz, quem se julga aparelhado para emitir um juízo dessa natureza, é alguém que se pensa instalado no regaço da civilização ocidental; alguém que, por sentir-se depositário do *logos*, julga-se superior. E, se com isso pretende estar elogiando, tanto pior a desqualificação. Parece mais um beneplácito, um afago paterno feito sobre uma cabecinha surpreendentemente inteligente mas inequivocamente ingênua.

Há uma terceira opção por onde esse nominalismo pode aflorar, e que sem dúvida é ainda pior: é quando a nostalgia funde-se ao elogio. Refiro-me ao espectador que vislumbra no trabalho tosco de alguém um mundo perdido, uma Idade de Ouro em que os homens e a natureza viviam em perfeita comunhão. E, quando mira o seu autor, penso que o faz com a mesma mescla de paciência e comiseração com que Crusoé contemplava Sexta-Feira, ou com a inveja com que Rousseau aludia ao mirífico bom selvagem.

Um denominador comum das paisagens e das naturezas-mortas do artista é a contraposição entre o estático e o dinâmico. À direita, *Vaso com Flores*, de 1966. Abaixo, *Colônia com Plantações*, de 1988. A linha de horizonte insistentemente suspendida, a exemplo do tensionamento entre fundo e figura, subverte o paradigma clássico da pintura naturalista. O refinamento se encontra também nas meticulosas variações cromáticas e na justaposição de planos chapados

Designações dessa ordem seguem firmes e mesmo vicejam neste final de século, animadas por argumentos étnicos ou sexistas ou religiosos, todos eles tentando se sobrepor ao argumento estético. No Brasil ainda não se esbarra com facilidade nos ricochetes que o politicamente correto faz na cultura.

Pois então, jamais gostei de pintura primitiva. Existe pintura boa e pintura má e, naturalmente, pintura enquadrada nos infinitos matizes compreendidos entre esses dois pólos. Existe, enfim, pintura inteligente, e é nesse sentido que a obra de José Antonio da Silva deve ser analisada. Mas, mais não fosse o nome, emblema do homem comum, Zé da Silva foi menino pobre e homem inculto, descoberto como artista, na altura dos 37 anos, quando ainda era porteiro de prédio, numa improvável exposição de pintura na Casa de Cultura de São José do Rio Preto, em 1946, por Lourival Gomes Machado e Paulo Mendes de Almeida. Sua biografia, como se vê, enche os olhos daqueles cuja cegueira para as coisas da arte os faz buscar refúgio nos dados de contexto. Desvio a que também são induzidos pelos romances de fatura frágil de José Antonio da Silva, como *Romance de Minha Vida* e *Alice*, compulsoriamente coloquiais. Ou mesmo por sua personalidade intempestiva, imensamente suscetível, como exemplifica sua reação e trauma diante de seu corte pelo júri da 3ª Bienal de São Paulo, sob a alegação de que o artista havia se submetido ao pontilhismo de Van Gogh e, portanto, já não era um pintor primitivo.

O passeio percuciente pela obra de José Antonio da Silva oferece interesse a cada passo. É certo que a quantidade é pródiga em desastres, desastres que certamente não ocorrem em obras da mesma estatura, mas mais lastreadas na cultura artística. Mas José não pertence a essa linhagem, o que, se por um lado não rebaixa o valor plástico de sua obra, por outro, tal como a ciência da aranha e da abelha aludida na epígrafe emprestada de Luiz Vieira, torna difícil de explicar qual seja sua origem. Resta lembrar que foi a própria arte moderna que, imbuída do espírito da transgressão e tão crítica da sua própria história quanto interessada nos léxicos formais de outras civilizações, caucionou quadros como os dele. Foi também a arte moderna que asseverou que a qualificação de uma obra é freqüentemente operação de autoria daquele que analisa e não necessariamente apanágio de seu autor. Desde que, é claro, ela tenha consistência, possua uma lógica nítida e, no caso em tela, a contrapelo do que era corrente naquela altura.

Partindo do princípio de que arte não é assunto, mas conceito e forma, será fértil, ao passar a vista pelas telas de José Antonio da Silva, notar que seus recorrentes bois no pasto, suas cenas de colheita e lides correlatas ao mundo agrário, suas crônicas de fundo devocional — procissões, casamentos e festas — são pretextos para complexas soluções plástico-formais. Um denominador comum evidente de suas paisagens ou de suas naturezas-mortas é a contraposição entre o estático e o dinâmico. Se é comum a ordenação se presentificar em renques de mudas cultivadas num campo, ou pelo preenchimento de planos coloridas confeccionados por pinceladas curtas, ritmos compassados, a previsibilidade invariavelmente se desmantela pela irrupção de longos caminhos/pinceladas estirados e sinuosos. Cumprem a mesma função as linhas/galhos serpenteantes quando não desembestados, as densas fumaças realizadas com pincéis transbordantes, a chuva/véu obtida pela trincha quase enxuta.

Acima, *Auto-retrato Livre da Mordaça*, de 1978: "Bienal tirei o pano da boca estou contente sou artista sou o Silva", escreveu na mordaça retirada. José Antonio da Silva ficou traumatizado quando foi cortado pelo júri da 3ª Bienal de São Paulo

Onde e Quando

***José Antonio da Silva: Pinturas 1947-1995*. Mostra que reúne 140 obras do artista. Até 8 de fevereiro, na Pinacoteca do Estado, avenida Tiradentes, 151, São Paulo. De terça a domingo, das 10h às 18h. Patrocínio Banco ABC Brasil e Logos Engenharia**

E o que dizer da linha de horizonte insistentemente suspendida que, à semelhança do tensionamento entre fundo e figura, subverte o paradigma clássico da pintura naturalista? Também as meticulosas variações cromáticas, o refinamento já nos primeiros anos na capacidade de trabalhar uma cor ampliando-a em seus subtons, até a justaposição de planos chapados e contrastantes dos últimos anos, confirmam um artista de rara fatura. José Antonio da Silva, primitivo? Pensá-lo assim é confundi-lo com sua biografia e não admiti-lo como alguém capaz de alimentar nossa sensibilidade. E é um erro que já aprendemos a não cometer quando pensamos em Cartola ou Nelson Cavaquinho, para citar apenas mais dois nomes. ■

As idéias e as formas

Livro reúne ensaios sobre a obra de Fábio Penteado, o arquiteto da irreverência

Por Paulo Markun

DESENHO ELETRÔNICO E FOTO FRANCISCO MATHIAS / MAQUETE KENJI FURUYAMA

FOTO FREDERIC JEAN / MAQUETE MARCELO TINOCO

Filho de industrial, criado segundo os cânones da elite paulistana, Fábio Moura Penteado, nos anos 40, preferia suar a camisa na ponta-direita do Estudantes Paulistas, um time de operários que jogava nos campos de várzea da Zona Oeste da cidade. Hoje, aos 69 anos, se não merece registro na história do futebol, esse campineiro que em política sempre preferiu a meia-esquerda deixou sua marca em outros campos — marca que o livro *Fábio Penteado: Ensaios de Arquitetura*, lançado pela Empresa das Artes (R$ 50), vai permitir que tenha uma publicidade até então inédita.

Conhecer a arquitetura e a importância de Fábio Penteado ainda é privilégio de seus pares, e ainda assim ele está longe de receber a reverência devida. Penteado pagou o preço de não fazer parte de igrejinhas. Também deixou de lado a possibilidade de transitar pelo poder, franqueado pelo sobrenome ilustre e recursos da família, e tampouco faturou pelo fato de ter fechado sempre com a turma de esquerda. Os que gostam de rotular a arquitetura brasileira provavelmente vão lançar suas obras no escaninho da chamada arquitetura paulista, que privilegiava a função em relação à forma. Fábio rejeita o enquadramento, mas não facilita a

Penteado (acima) e dois projetos que jamais foram construídos: na página oposta, maquete, desenho em computador e simulação no local da Torre do Anhangabaú, de 1991, um complexo de hotel, shopping center e escritórios pensado para o Centro de São Paulo. À esquerda, Fórum Internacional de Tóquio, de 1989

Abaixo, croqui e fachada do Fórum de Araras, dos anos 60, uma cobertura sobre a praça, projeto que foi contra a usual arquitetura monumental que materializava a desproporção entre o poder e o direito do cidadão. No pé da página, detalhe da casa de Ronald Levinsohn na Gávea, Rio, o morro Dois Irmãos refletido nos vidros e a integração com a mata atlântica da "casa mais", o palácio contemporâneo construído em 1974

definição de um método de trabalho: "Desenvolvo um edifício ou um monumento a partir de um ponto, não sei como explicar. As coisas acontecem nos meus projetos, mas não são gratuitas. Eu sempre tento expressar no desenho aquilo que se discute em termos de arquitetura, da arte, da cultura, saúde, etc. Busco a forma bonita, o encantamento, mas, quando existe beleza e o concreto desenha uma flor, dentro dessa flor o projeto funciona".

Curiosamente, a irreverência é uma das marcas registradas de sua arquitetura. Um de seus primeiros projetos notáveis está no centro de Araras, interior de São Paulo: o fórum da cidade. Antes de sentar na prancheta, Penteado foi ver alguns exemplos de fóruns em cidades do interior. Todos seguiam uma forma-padrão, imitando construções greco-romanas. Porta enorme, entrada imponente, pé-direito alto. Uma espécie de materialização da força impessoal que a Justiça faz questão de ostentar, um tipo de edifício em que o cidadão já entra com medo e que inspira uma certeza: a de que não tem nenhum direito diante de um poder tão absoluto.

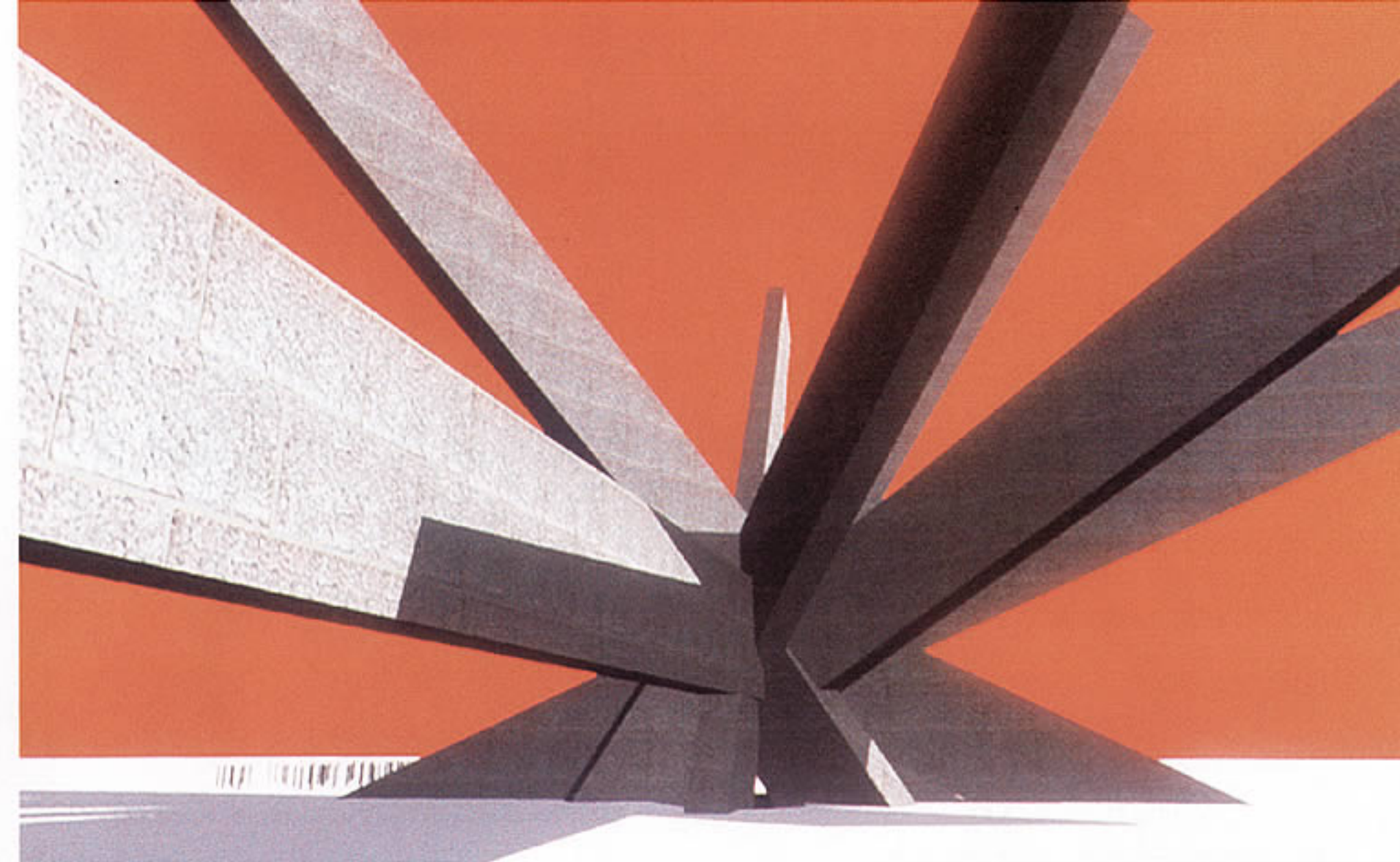
Quando fez o projeto, Fábio Penteado condenou aquela arquitetura falsa, a desproporção de poder, e reduziu o Fórum de Araras a uma cobertura sobre uma praça. A sala de julgamento dá para essa área coberta e, quando não está sendo utilizada, pode receber pequenas peças de música ou teatro. Não há portais, nem volutas, e ninguém é invisível. Em 1961, no canteiro de obras, ao explicar ao mestre e aos operários como funcionaria o prédio, Penteado ouviu de um deles: "Agora entendi. Nesse prédio aqui, a gente até pode ganhar uma causa".

No Clube Harmonia, reduto da sociedade paulistana, o arquiteto também criou uma espécie de praça coberta: uma grande cobertura sobre o espaço que interliga a rua com a piscina, sem nenhum tipo de isolamento ou separação. Não há grades, nem espaços fechados ou exclusivos. E as clarabóias do teto fazem com que a luminosidade interna se modifique constantemente, dependendo das nuvens, da intensidade do sol. O prédio foi tombado pelo Patrimônio Histórico, ao lado de outras duas obras da arquitetura contemporânea: a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, de Villanova Artigas, e o Museu de Arte de São Paulo, de Lina Bo Bardi.

Se um fórum ou um clube podem ser praças, porque não colocar um asilo de velhos no meio de um parque? Dito e feito – ou, pelo menos, projetado. Para uma associação assistencial, Fábio imaginou um semicírculo de galpões com amplas varandas, formando uma praça em torno de uma igreja, de modo a estabelecer um ponto de contato entre a gente de bairro e os velhos. Um espaço de solidariedade que daria aos velhos a possibilidade de convívio que os asilos restringem. O projeto previa o asilo como uma espécie de flor gigante formada por abóbadas feitas de tijolos, usando uma técnica antiga que custaria pouco mais do que galinheiros, como comprovaram estudos técnicos assinados por um dos maiores nomes da técnica de construção, L. A. Falcão Bauer. Mas a proposta foi recusada pela diretoria da entidade. Justificativa dita com todas as letras: era um projeto bonito demais para a feiúra dos velhos. Resposta do arquiteto, também com todas as letras: "Vão à pqp".

No começo dos anos 70, outro projeto de antologia resultou do telefonema de um empresário carioca: "Meu nome é Ronald Levinsohn. Quero fazer uma casa na Gávea. Tem de ter quatro quartos, salão de festas... bem, melhor falar com a minha mulher. Eu só quero que a minha casa seja a mais... que a minha casa seja a mais... quero que a minha seja a casa mais!". O terreno era um pedaço da mata atlântica, com uma topografia muito íngreme e uma vista privilegiada. Ao ver a maquete do projeto, o empresário resumiu sua impressão numa frase: "Era isso mesmo que eu queria!". Sobre o terreno acidentado, Fábio havia desenhado uma residência de 4 mil metros quadrados de área construída, que consumiu concreto suficiente para erguer três prédios de 12 andares. Tudo sustentado por quatro pilares, de 3,5 metros de diâmetro, com alturas diferentes. O menor tem 12 metros, e o maior, 29 metros. Pendurada na estrutura da mesa, a casa em si é uma caixa de cristal.

DESENHO LUIZ ANTÔNIO VALLANDRO KEATING / FOTOS MARCELO TINOCO / CELSO BRANDO

FOTO MARIA AUGUSTA BUENO / MAQUETE MARCELO TINOCO

Concluída em 1974, realmente merece o rótulo de palácio contemporâneo. Nos dias mais bonitos, a pedra dos Dois Irmãos reflete-se inteira nas paredes de vidro.

Boa parte da obra de Fábio Penteado é resultado de sua participação em concursos de arquitetura. Como o organizado em Campinas para um teatro de ópera. Seu projeto ficou em segundo lugar, injustiça corrigida pouco depois, em 1967, quando foi levado a participar da sala do Brasil na 1ª Quadrienal Mundial de Teatro, em Praga, Tchecoslováquia, e recebeu a medalha de ouro, concorrendo com projetos de teatro do mundo todo. Não deixa de ser uma praça, formada pela conjugação de três palcos: o do teatro de ópera, o da sala de comédia e um terceiro, ao ar livre. E tem ousadias só possíveis de serem pensadas por alguém, como Fábio, que raras vezes freqüentou a ópera. O teatro de comédia, que a tradição manda erguer no mesmo prédio, deveria dar aos atores a sensação de estar dentro de um ovo, diziam os entendidos. E Fábio desenhou um ovo. Técnicos, figurantes e atores, que costumam ser confinados a cubículos sem ar e sem luz, ganharam camarins com varandas abertas para paisagem, como aberturas na grande flor de concreto. E para fazer a voz dos cantores ser ouvida com a mesma intensidade e clareza em toda a platéia, Fábio desenhou uma engenhoca que usava o princípio do manche de pequenos aviões, permitindo ao técnico de som manobrar os rebatedores de som conforme o posicionamento do intérprete.

Fábio conseguiu ser um nome mundialmente reconhecido sem ter um método de trabalho ou se submeter aos cânones de qualquer escola. Um de seus trabalhos mais impactantes nasceu na mesa do bar do Instituto de Arquitetos do Brasil, de que foi presidente. Era para um concurso mundial de arquitetura que elegeria o monumento a ser erguido em Playa Girón, como marco da vitória dos cubanos de Fidel Castro sobre os imperialistas ianques. O regulamento exigia ainda uma praça para 30 mil pessoas e um museu para guardar as armas conquistadas ao inimigo. Fábio construiu uma maquete improvisada com palitos de sorvete e chicletes, iluminou-a com uma lanterna e passaram o resultado para o papel.

Destacando-se ao longe no manguezal da Baía dos Porcos, as vigas de concreto tornar-se-iam parte de paisagem. De perto, só se veriam suas formas monumentais. E o desenho da praça seria o desenho da multidão no chão.

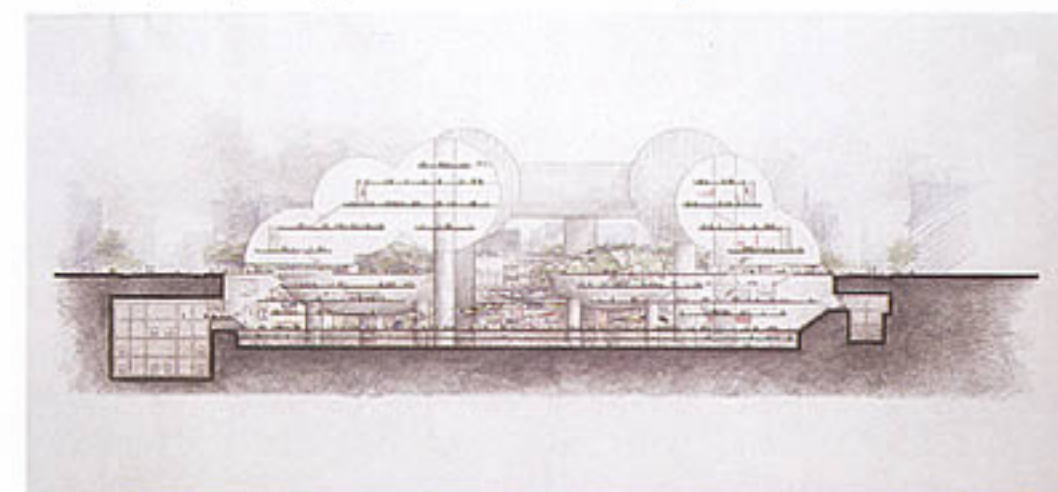
Com o projeto – jamais executado –, deveria seguir uma justificativa de 12 páginas. Mas ninguém na equipe era capaz de traduzi-lo para uma das línguas oficiais do concurso: inglês, francês, espanhol ou russo. Foram cortando, cortando, cortando, até restarem três frases, vertidas para o espanhol e escritas sobre fotos da maquete. Elas resumiam toda a idéia – e poderiam servir como epígrafe para todas as obras desse arquiteto:

De longe é paisagem.
De perto é monumento.
A praça é o povo. ■

Acima, o projeto do monumento para a Playa Girón, em Cuba, que seria erguido em uma praça para 30 mil pessoas, visível ao longe no manguezal da Baía dos Porcos, e apresentado em concurso internacional. "De longe é paisagem. De perto é monumento. A praça é o povo": o conceito do projeto, que poderia servir de epígrafe a todas as obras do arquiteto. Abaixo, desenho do Fórum Internacional de Tóquio

O imaginador de Paris

Retrospectiva de Brassaï nos Estados Unidos mostra os celebrados cenários e personagens da Paris dos anos 30

Por Ricardo Sardenberg

"Eu não invento nada, eu imagino tudo." Brassaï

A Paris dos anos 30 e 40 deve muito ao húngaro Gyula Halász (1899-1984). Várias de suas paisagens e personagens se tornaram imagens clássicas graças aos registros do fotógrafo, que em 1932 adotou o nome com que se tornaria conhecido: Brassaï. Amigo dos grandes artistas de seu tempo, como Picasso e Henry Miller, Brassaï foi também escritor, escultor e desenhista. Pela primeira vez, exemplos de todas essas atividades estão reunidos numa única mostra, que, depois de 15 anos de preparação, pode ser vista no Museum of Fine Arts, de Houston, e em seguida irá para o museu J. Paul Getty, em Los Angeles, e para a National Gallery, em Washington. Com 140 fotos, esculturas, desenhos e exemplares de livros antológicos como *Paris de Nuit*, a retrospectiva *Brassaï: The Eye of Paris* celebra o centenário do artista.

Essa retrospectiva é no mínimo mais uma boa oportunidade para a releitura da história da arte como ainda é contada nas academias, que desconsidera, quando não exclui, a influência da fotografia e dos fotógrafos na arte dos séculos 19 e 20. Vale lembrar que, no Brasil, um dos artistas de maior relevância no século passado foi o fotógrafo Marc Ferrez. E que nos Estados Unidos foi o fotógrafo Alfred Stieglitz que fez uma das mais importantes releituras do modernismo no seu país, além de ter, em sua galeria, organizado pioneiramente exposições de Picasso, Matisse, Braque e Rodin. A tendência acadêmica, no entanto, sempre foi dar à fotografia uma história à parte da história da arte.

FOTOS THE MUSEUM OF FINE ARTS/DIVULGAÇÃO

Nesta página, baile de máscaras no Bois de Boulogne, 1946. Na página oposta, auto-retrato de Brassaï, 1932

Acima, a Pont Neuf, Paris, 1949. À direita, Henry Miller no Hôtel des Terrasses, 1932. Brassaï escreveu dois livros sobre o escritor americano, que nos anos 30 por vezes o acompanhava nas rondas noturnas para fotografar os tipos excêntricos que povoavam os bares, as casas de ópio e as ruas dos bairros parisienses de Montmartre e Montparnasse

E Brassaï deplorava a classificação reducionista de que era um artista-fotógrafo: a fotografia não era um meio pelo qual expressava a sua arte, mas sua própria arte. Em um de seus livros, *Conversas com Picasso*, os dois artistas, conhecidos pelo ecletismo que dominava suas respectivas obras, discutem, entre outros temas, o mérito da fotografia. Ambos acreditam que esse meio alforriou a pintura da representação objetiva, mas Picasso, depois de ver alguns desenhos de Brassaï, não compreendeu como alguém que era tecnicamente tão talentoso poderia priorizar a fotografia. O que Picasso não entendeu era que a fotografia era o tema principal da obra do seu amigo.

Brassaï deixou a Hungria depois das frustradas revoluções de 1918 e 1919. Primeiro exilou-se em Berlim, instalando-se em Paris apenas em 1924. Desenhista e jornalista, sua relação com a fotografia foi tardia. Numa noite de 1929, Brassaï acompanhou seu conterrâneo, o fotógrafo André Kertész, a uma sessão fotográfica. No dia seguinte, diz a lenda, Brassaï comprou a própria câmera e saiu a campo. No início, não sabia nada da técnica fotográfica, mas em pouquíssimo tempo aprendeu e articulou um estilo próprio.

O fato é que a partir desse ano ele fez da cidade e dos maiores artistas da sua geração, entre eles Picasso, Matisse, Dali, Calder e Miró (todos amigos íntimos dele), seus objetos principais. Dividindo sua obra entre esses dois temas, cidade e artistas, Brassaï imaginou uma epopéia parisiana. Os livros fotográficos editados por ele podem ser vistos como narrativas cinematográficas, em que cada imagem resume um plano, tais a força e a concentração de detalhes entre personagens e ambientes. Uma imagem sempre anuncia a outra, conjunto intercortado por textos, anedotas e reportagens, escritos pelo próprio Brassaï.

Onde e Quando

Brassaï: The Eye of Paris. Até 28 de fevereiro no Museum of Fine Arts (Bissonnet 1.001), Houston, Texas. De 13 de abril a 4 julho, a mostra estará no J. Paul Getty Museum, em Los Angeles, e, de 4 de setembro a 28 de novembro, na National Gallery of Art, Washington, D.C.

Durante a década de 30, por meio da fotografia Brassaï investigou a vida noturna em Montmartre e Montparnasse: os bares, prostitutas, gangues, casas de ópio, os personagens excêntricos que viviam nesses bairros, os amantes se beijando em esquinas escuras e as loucas diversões da rua. Durante três anos, ele "vivia a noite, indo para a cama com o nascer do sol, levantando com o pôr-do-sol", como escreve na introdução do seu livro *A Paris Secreta dos Anos 30*. Algumas vezes ia fotografar acompanhado por amigos, como o escritor Henry Miller, sobre quem publicou dois livros.

Brassaï tornou-se famoso pelo seu estilo de trabalho. Os auto-retratos da época mostram o fotógrafo à noite, com a câmera no tripé, o cigarro a escorregar pelo canto da boca, esperando a foto acontecer. De fato, existem depoimentos sobre a sua capacidade de entrar num ambiente lotado de pessoas e ficar casualmente conversando, como se estivesse distraído, até que finalmente guardava o seu material fotográfico. A foto, essa, ninguém via quando ele tirava.

Entre os 17 livros que Brassaï publicou, está *Os Artistas da Minha Vida*, que funciona quase como um álbum de família, em que o fotógrafo, conscientemente, tenta mostrar a relação dos artistas retratados com a arte que criavam. Tanto nos diálogos com Picasso quanto nos poemas e na biografia de Henry Miller, Brassaï mantém um estilo simples e direto, e parece estar colecionando pequenos fragmentos e flagrantes da vida. Não à toa, Brassaï elegeu os desenhos de Rembrant e de Daumier, no lugar das pinturas, como sua maior influência, porque o que o fascinava era a representação espontânea de um evento.

Abaixo, vitrine de Paris, 1931. Dividindo seu interesse entre a cidade e seus personagens, Brassaï criou uma epopéia parisiana

Os desenhos e a fotografia se integram no notável portfólio *Transmutações*, para o qual ele fotografou nus femininos em negativos de vidro e depois gravou, com arranhões, desenhos no estilo de Picasso. As imagens, quando ampliadas, passam a ser a base de desenhos criados com a livre associação de idéias. A força desse trabalho parte dos contrastes entre foto e desenho, corpo e imaterialidade. Brassaï chegou a se aproximar do surrealismo, movimento com o qual simpatizava, embora nunca tenha se tornado um membro "oficial".

Outras obras que estarão na exposição — como a série *Graffitti* e fotos tiradas na Inglaterra, Espanha e Brasil — são de igual relevância. Depois da Segunda Guerra, Brassaï se dedicou mais à escultura e, de meados dos anos 60 em diante, a seu trabalho como escritor. A curadora Anne Tucker passou 15 anos montando essa retrospectiva. Outros curadores, como Peter Galassi, do Museu de Arte Moderna de Nova York, e Morris Hamburg, do Metropolitan, tentaram montar essa exposição, mas desistiram no meio do caminho, esbarrando principalmente na viúva do artista, responsável pelo espólio de Brassaï. A retrospectiva mostra as várias facetas de um artista que, com sua câmera, imaginou um mundo paralelo ao real. ▮

O primeiro retrato

Descoberta foto histórica feita por Daguerre em 1837

O primeiro retrato feito por Louis Daguerre, o pioneiro da fotografia, não é de 1840 como sempre se acreditou, mas de 1837. O fato é mencionado nas correspondências de Daguerre, mas a prova concreta de que ele já tinha desenvolvido a técnica necessária antes de 1840 só agora veio a público: o daguerreótipo produzido por Daguerre e datado de 1837 foi encontrado por Marc Pagneux – marchand de arte, especialista em fotografia e colecionador – no Mercado de Pulgas, tradicional feira de objetos usados e antiguidades, em Paris.

Pagneux comprou a peça por 600 francos (cerca de R$ 120) há dez anos, mas só recentemente, ao encontrar uma nova geração de pesquisadores que, segundo ele, "têm uma visão mais romântica e arejada da história da fotografia", resolveu revelar a descoberta. A relíquia, "o santo sudário da fotografia" para Pagneux, foi primeiro reproduzida na recente edição da revista *Études Photographiques* (publicação bianual da Société Française de Photographie) depois de ter sido autenticada por Jacques Roquencourt, considerado o maior especialista na obra de Daguerre.

Nicolas Huet: pose durou três minutos

A peça, de 5,8 por 4,5 cm, retrata Nicolas Huet, pintor naturalista do Museu de História Natural. Um dos problemas dos pioneiros da fotografia (que inviabilizava os retratos) era o longo tempo de exposição para a fixação da imagem. A foto de Huet, feita no atelier de Daguerre em Paris, teve o tempo de pose estimado em dois a três minutos. O daguerreótipo, onde a imagem era impressa em uma chapa de metal, foi a primeira forma de fotografia amplamente difundida. Pagneux diz que já recusou propostas próximas do US$ 1 milhão pelo retrato e que o mais importante é que, com sua descoberta, a história da fotografia terá de ser recontada. – JÔ DE CARVALHO, de Paris

Diário imaginário da geração X

Tillmans, um dos grandes nomes da fotografia alemã dos anos 90, lança seu sexto livro

Wolfgang Tillmans, aos 30 anos, já se firmou como um dos grandes nomes da fotografia dos anos 90 na Alemanha. Taschen, a maior editora de livros de arte do país, acaba de publicar *Burg*, sexto livro do artista, imediato destaque na lista dos livros do ano da revista *Art*. "Sua obra é uma mistura de encenação e fotodocumentação e pode ser considerada um diário imaginário da geração X", definiu a revista alemã *Hinnerk*. Tillmans só retrata gente consciente da câmera ou apenas registra um ponto de ônibus, uma propaganda de cigarros, camisas secando. É como se estivesse fazendo um inventário da civilização. "Eu me interesso pela forma como nós mesmos nos representamos e nos retratamos", disse. Raramente Tillmans fotografa pessoas famosas e, quando o faz, brinca com os estereótipos da moda, como na foto *Kate Sitting*, em que faz parte do jogo a dúvida do observador de estar realmente vendo Kate Moss. – FABIO CYPRIANO, de Berlim

Kate Sitting: Kate Moss?

A Gioconda do século 19

Obra-prima de Manet, *Berthe Morisot au Bouquet de Violettes*, é incorporada ao acervo do Museu d'Orsay

Berthe: olhos verdes que Manet pintou negros

Por US$ 14,5 milhões, o Museu d'Orsay, em Paris, incorporou a seu acervo *Berthe Morisot au Bouquet de Violettes*, retrato que é considerado um dos mais importantes pintados por Édouard Manet. Datada de 1872, a tela pertencia a herdeiros distantes de Berthe, jovem pintora impressionista que em 1874 casou-se com o irmão do artista, Eugène. A obra, também conhecida como a Gioconda do século 19, foi pintada pouco depois da Comuna de Paris, da qual Manet participou, uma época em que estava marcado pelo horror dos enfrentamentos. – JC

FOTOS DIVULGAÇÃO

O TEMPO REDESCOBERTO

Mila Chiovatto explora a idéia da destruição e constrói novas imagens aplicando processos degenerativos às antigas

Por Katia Canton

Uma das obsessões da artista plástica Mila Chiovatto são as ligações entre religiosidade, tempo e degeneração física. A partir do início dos anos 90, época em que ajudou a organizar um grupo de oito artistas que se reunia para trocar idéias e procedimentos artísticos, esta paulistana nascida em 1963 definiu seu interesse por temas que envolvem a fé cristã, a vida e a morte.

O que guia a produção de Mila Chiovatto é a exploração de uma idéia de destruição. Ela começou com pinturas-estandartes, em pequenos formatos, que incorporavam palavras como *Deus* ou *Fé* e, em seguida, eram queimadas. "Comecei a perceber o processo destrutivo como agente construtor de outro objeto e outra imagem. Ou seja, o processo de queima das pinturas destruía a imagem inicial, mas, ao mesmo tempo, criava outra que se 'alimentava' dos conteúdos da imagem inicial, dos significados do fogo e do próprio processo de destruição", conta ela. Depois Mila recorreu a miniaturas, com caixinhas, bibelôs e marmitas metálicas, para expressar uma versão cotidiana e dessacralizada da religião. Um exemplo é a obra *Nossa Senhora do Fogãozinho*, que emoldura numa caixinha de plástico transparente uma santa de gesso, cozinhando num fogão, de onde sai até fumaça, feita de poliuretana. Ou um santo "viajando" em um disco-voador feito de pratos metálicos.

Em 1995, Mila passou a trabalhar com a fotografia. "Comecei a fotografar para documentar minha produção plástica e acabei por me interessar pelo processo fotográfico."

Para a artista, a degeneração da matéria, provocada artificialmente, permite que se submeta a fotografia – um congelamento da imagem – à dimensão temporal. "O processo fotográfico captura uma imagem, parecendo ser capaz de congelar a ação do tempo, revelando-o sempre como presente. Iniciei então processos degenerativos do objeto fotográfico, estabelecendo relações entre as imagens, esses procedimentos e os conceitos definidores de tempo.

O que Mila batizou de "processos degenerativos" inclui a queima das fotos, o emprego de ácido e o uso do calor e do frio excessivos. Às vezes, as fotos são enterradas e recuperadas mais tarde. Um dos exemplos do resultado alcançado é a série de imagens fotográficas de uma escultura de um santo em madeira, já semidestruída pelos cupins, que Mila ampliou no computador, aplicando às reproduções tratamentos degenerativos distintos. Nos diferentes resultados obtidos com uma mesma imagem, a artista retrata confrontos entre o tempo físico, que envelhece e degenera, e o tempo virtual dos processos de composição da imagem por computador.

As pesquisas de Mila também são o centro de seu curso de mestrado na Universidade de São Paulo.

No alto, obra da série *Tempo e Destruição*, 1998, de Mila (acima)

FOTOS DIVULGAÇÃO

O império da arte

Paris recebe uma seleção do tesouro artístico da China imperial, expressão de 5 mil anos de história

Cinco mil anos de arte chinesa estão sendo apresentados pela primeira vez no Grand Palais, em Paris. São 322 peças selecionadas entre as 700 mil pertencentes ao fabuloso tesouro do Museu Nacional de Taipei, capital de Taiwan, o mais prestigioso museu chinês do mundo.

As relíquias reunidas no Grand Palais são a expressão da cultura chinesa em bronze, cerâmica, jade, pinturas, esculturas e caligrafias, colecionadas e transmitidas por imperadores desde a dinastia Song até a dinastia Qing, ou seja, do século 10 ao 18. A história dessa coleção é uma impressionante epopéia. Sempre encerrada entre os muros da Cidade Proibida, complexo central do império em Pequim, ela foi mostrada ao público pela primeira vez em 1925, já sob o governo republicano, e lá permaneceu até 1933. Pouco antes da invasão do país pelos japoneses, o general Chiang Kaishek deu ordem para que todo o tesouro fosse embalado e transferido para Nanquim. É o começo de uma odisséia que vai durar 32 anos. As 20 mil caixas contendo as peças percorreram mais de 12 mil quilômetros em trem, barco, caminhão, charrete e nos ombros de homens para serem salvas dos invasores. O comboio, prosseguindo sempre mais em direção ao interior do país, vai resistir à guerra contra os japoneses, à Segunda Grande Guerra e à guerra civil sem que nada seja perdido, quebrado ou roubado.

Acima, disco de jade, séc. 3 a.C.

No centro, obra do séc. 13. Abaixo, vaso *Gui*, séc. 10

Com a vitória dos comunistas, em 1949, Chiang Kaishek e aliados fogem para a ilha de Taiwan e levam as coleções da Cidade Proibida. Em 1965, é inaugurado o Museu Nacional de Taipei, construído especialmente para abrigar os tesouros de arte. Eles representam as várias formas de expressão da longa relação que o poder imperial estabeleceu com a história. Para os chineses, arte e poder são indissociáveis, e os governantes chineses procuraram reunir tudo que a cultura produziu de admirável. É uma forma de adquirir o "mandato celeste": para tornar-se Filho do Céu, é preciso se apropriar do espírito da China contido na arte. Neste meio século, China Popular e Taiwan disputam o "mandato celeste". Paris é a segunda cidade do mundo, depois de Nova York, a receber uma parte do tesouro artístico chinês, um encontro com a perfeição e o divino. *Memória do Império, Tesouros do Museu Nacional de Taipei* pode ser vista nas Galerias do Grand Palais até dia 25. — JÔ DE CARVALHO, de Paris

FOTOS AFAA/DIVULGAÇÃO

TELESP

O RITUAL E A MEMÓRIA

Coleta e reminiscências: a obra de Shirley Paes Leme

Por Katia Canton
Fotos de Eduardo Simões

Galhos e fumaça: são essas as matérias-primas de Shirley Paes Leme. Mais ou menos a cada três meses, em um verdadeiro ritual de colheita, ela viaja para recolher os galhos que no seu atelier em Uberlândia vão se transformar em esculturas ou ser usados na queima que produz a fumaça com que cria seus desenhos: "Como uma formiguinha, de tempos em tempos, saio com um caminhão pelas matas do sul de Minas Gerais e colho milhares de galhos. Utilizo eucaliptos, que têm uma variação de cor surpreendente, indo do preto ao branco, passando pelos vermelhos e amarelos. Nesse processo de coleta, me sinto numa espécie de rito primitivo de iniciação", diz a artista.

Os desenhos de Shirley são feitos com fumaça, segundo uma técnica de fixação criada por ela. A fumaça produzida por queima é coletada num tubo e congelada, o que permite sua fixação sobre papel e tela. A aplicação é feita como um spray. Com a fuligem negra, Shirley produz volumes, contornos abstratos, que parecem perseguir vestígios de uma figura e se transformar numa espécie de escritura. A fuligem é também uma reminiscência de noites da infância vivida na penumbra, à luz de velas, numa fazenda às margens do rio Paranaíba, entre Minas Gerais e Goiás.

Já as pilhas de galhos retorcidos, cortados e amarrados, que formam esculturas abstratas, têm sua origem mais remota nas brincadeiras de cabanas que a artista fazia na fazenda, com lençóis e gravetos empilhados. Shirley amarra galhos, retorce troncos, dá forma a pesados blocos de gravetos. Nas esculturas, galhos tornam-se linhas que desenham cabanas, casulos, bolas, chamas, luzes, colunas, linhas, gestos.

Hoje, vivendo a maior parte do tempo na cidade de Uberlândia, ela trabalha em seu atelier, que tem o formato de um navio. Moderno, de linhas puras, todo envidraçado, é situado longe de casas e prédios: "Preciso desse silêncio", diz a artista, que divide seu tempo entre o trabalho no estúdio e a Universidade Federal, onde é professora no Departamento de Artes Plásticas.

Em São Paulo, para onde ela vem quinzenalmente para dar aulas na Faculdade Santa Marcelina, a artista é representada pela galeria Valu Oria e mantém um apartamento-atelier no bairro dos Jardins.

Shirley, que morou e trabalhou nos Estados Unidos, tem mestrado pela Universidade de Berkeley, na Califórnia, e foi premiada com a bolsa Fullbright na Universidade do Arizona. A agenda internacional dessa goiana-mineira também é cheia, com exposições marcadas na França, Espanha, Estados Unidos. Em 1999, ela participa de mostras na galeria Basiliko, em Berlim, e no Museu de Arte Moderna, em São Francisco, EUA.

Sangue bom na arte murcha

O artista plástico Tunga escreve sobre Fernando Diniz especialmente para BRAVO!

São 22 telas recentes de Fernando Diniz, que até dia 31 estão expostas na Galeria do Inconsciente do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro (av. Rio Branco, 199, patrocínio Petrobrás). Diniz, de 79 anos, há 52 é interno de instituições para doentes mentais. Foi paciente da dra. Nise da Silveira, que incorporou sua produção ao Museu do Inconsciente. A dra. Nise estimulava a expressão plástica como parte do tratamento de esquizofrenia. Atualmente, Diniz está internado no Hospital Pedro Ernesto, no Rio. A importância da obra reunida em Fernando Diniz – A Passagem da Estrela *é analisada no texto abaixo pelo artista plástico* **Tunga**.

Obras de Fernando Diniz: fazem pensar quão longe estamos de um mundo nem sequer razoável

De tempos em tempos, de novo murcho, o campo artístico se vê impelido a injetar vida nas veias; numa operação de resgate entroniza sangue bom, o que deveria ser seu solo. Promove o campo artístico de tempos em tempos um ou outro *UPGRADE* para que em seu constructo historizante passe a constar, por serviços prestados ao espírito, um ou outro ser.

Há seres com um canal aberto além das Plêiades. Há seres a quem a prática e a urgência deste canal aberto obstruem e tornam risíveis outros canais. É da luz, além das Plêiades, a sombra que muitas vezes dolorosa cobre a existência de tais seres; casos não faltam: *A Carta ao Professor*, de Nietzsche ("Em muitas ocasiões já me aconteceu não poder sair de meu quarto, sob o pretexto risível que meus olhos estavam inflamados – **de quê?**"), *Pianos Invisíveis*, de Höelderlin, *O Momo*, de Artaud... São tantos, santos e sujos, e às vezes mostram uma cara medonha.

De tempos em tempos, um ou outro museu deles louva os poemas, pinturas, invenções; fica claro que um átimo destes espíritos nos diz mais que que um ano das cotações dos índices Dow Jones ou da bolsa de Kuala Lumpur. As invenções de Fernando Diniz nos fazem pensar. Nos fazem pensar quão longe estamos de um mundo nem sequer razoável. Um mundo sem "sem-terra" errantes e sobretudo um mundo sem "sem-lugar". Urgente é ouvir dele as vozes.

O livro da artista

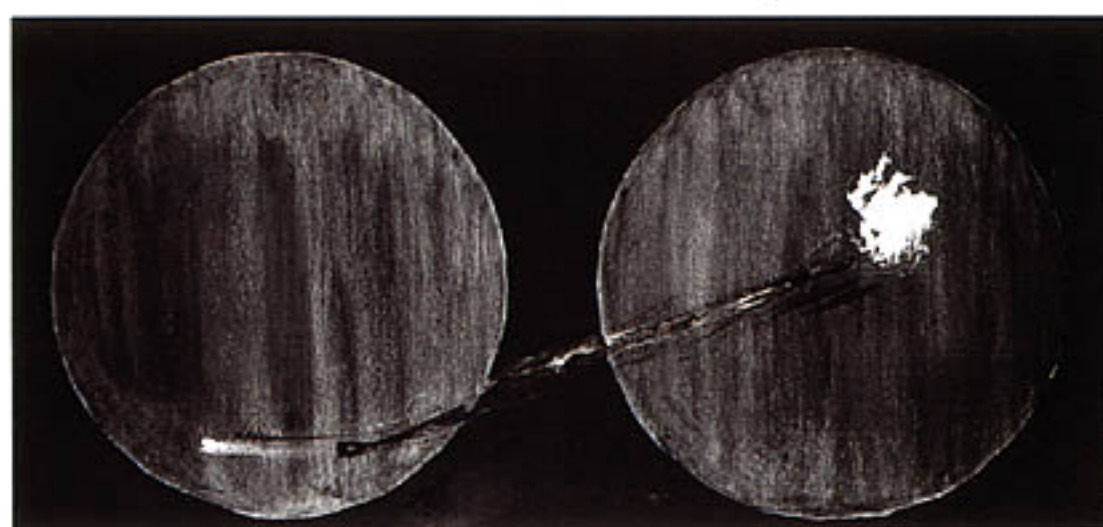
Anésia Pacheco e Chaves lança novo volume que reúne textos e desenhos

Manchas, o novo livro da artista plástica Anésia Pacheco e Chaves lançado pela Editora Árvore da Terra, reúne desenhos, textos e uma reflexão: "*Manchas* vem da idéia de algo que embaralha a visão, embaralha a nitidez, a clareza da arte. A idéia geral é meio crítica, quase pessimista. É colocar uma postura crítica em relação à arte", diz Anésia. Com tiragem de 500 exemplares, este é o terceiro livro da artista, que já havia publicado *Cadernos* e *Rolos*. São 53 desenhos e vários textos de Anésia, conjunto concebido em 1994, na Europa, que, ao contrário dos dois livros anteriores, desde o início foi pensado como um "livro de artista".

Brasileira nascida em Paris, Anésia estudou com Léger, Flexor, Di Cavalcanti e Livio Abramo. Os desenhos e textos de *Manchas* são também o registro de um momento da história pessoal da artista: "Acho que esta é uma postura feminina: misturar o lado pessoal, a vida, com o conceito. Já fiz militância feminista, escrevi o livro *E Agora, Mulher?*. Mas hoje minha postura está mais feminina, nesse sentido de colocar o lado pessoal da vida ao lado do teórico, do conceitual".

Anésia também explora o aspecto gráfico e estético das manchas, e as relações possíveis entre as várias partes do livro: "Há uma ambigüidade no que é apresentado. Há desenhos, há textos, mas os dois caminham juntos. É o desenho que ilustra o texto? Ou o texto que ilustra o desenho?".

Manchas pode ser encontrado na Livraria Cultura, Livraria Livre, loja do Museu de Arte Moderna de São Paulo (R$ 60) e na livraria do Museu de Arte Moderna de Paris. – MARI BOTTER

Capa e página dupla de *Manchas*, terceiro livro publicado pela artista

FOTOS DIVULGAÇÃO

A AUTO-INDULGÊNCIA DE BARAVELLI

Exposição do artista em São Paulo traz obras inferiores ao talento evidenciado nos anos 70 e sublinha a conversão do pop ao populismo

Por Daniel Piza

Acima, *Auto-retrato ao Nível da Água*: composição esquemática e elementos que, considerados individualmente, não escapam ao clichê

Luiz Paulo Baravelli pertence a uma geração muito talentosa de artistas brasileiros que produziram uma obra inferior a esse talento. Ele, Wesley Duke Lee, Antonio Dias e outros são os últimos de uma linhagem: artistas que dominam toda a gama de técnicas, que dão importância ao desenho como instrumento fundamental de apreensão do mundo exterior, que são capazes de fazer uma instalação onde empregam essa versatilidade e perfeccionismo. Diferentemente dos pintores da Geração 80, por exemplo, não se dispõem a inventar o novo do nada, sob pretexto de misturar vida e arte. Ao mesmo tempo, não possuem os vícios ideológicos das gerações anteriores, como a neoconcreta. Surgiram nos anos 70 com uma versão bastante curiosa da pop art, carregada de humor e política, e pareciam destinados a dominar o cenário nacional.

Depois, no entanto, perderam o referencial. Duke Lee hoje produz pouco, e aquela espécie de Rauschenberg brasileiro, capaz de usar inventiva e criticamente as imagens da mídia como em seu famoso helicóptero, se recolheu das galerias. Dias deu uma guinada em direção a texturas abstratas e, com resultado mais consistente, a instalações de forte teor erótico. E Baravelli é o único que ainda faz lembrar o que já foi, embora já não seja o mesmo artista provocador e inquieto. Sua pintura se amenizou e classicizou bastante na última década, como se vê na exposição em cartaz na galeria Nara Roesler, em São Paulo.

Baravelli é ótimo desenhista, como se vê nas obras com aquarela e crayon. Com poucos traços e sombreamento, ele obtém lirismo e coesão. Seus desenhos de nus são bastante delicados, e a base de suas pinturas, recentes. Porém, na passagem há uma perda que não é compensada. As pinturas acrescentam aos desenhos um colorido e um recorte que, por fim, lhes tiram a sutileza. Não há tela quadrada; trata-se de um tipo de colagem, em que os nus femininos recebem a interferência de compensados geométricos. Estes servem de comentários sobre os corpos, lidando com suas sombras, simbologias e sugestões. Mas os contrastes não se harmonizam, aproximando-se do kitsch.

Em *Auto-retrato ao Nível da Água*, por exemplo, uma moça nua ajoelhada diante da água está dentro de uma esfera meio azul meio cinza, que é invadida à esquerda por um quadrado de fundo verde entrecortado por uma sombra masculina. À direita há uma colagem amarela e azul em que se entrevê uma paisagem. A referência a uma paisagem mitológica é clara, incluindo o voyeurismo de um Acteon olhando, oculto, Diana no banho. Mas a composição é esquemática — a idéia parece ter vindo de fora para dentro —, e os elementos, considerados individualmente, não escapam ao clichê. Os cabelos escorridos da mulher, em particular, fazem pensar nesses cartões de Dia dos Namorados que papelarias vendem. O recurso da silhueta é abusado em clave romântica em diversos outros quadros, e a tinta acrílica ajuda a reforçar essa atmosfera cafona, acrítica.

O pop, enfim, se converte em populismo, o que é costumeiro na atualidade. Mas que Baravelli, e toda uma geração bem preparada, tenha optado pela auto-indulgência, em vez de investir seu talento em contrapor imagens comuns a intervenções criativas, é ainda uma triste realidade. "Os piores estão cheios de intensidade passional, e os melhores perderam a convicção", escreveu o poeta W. B. Yeats. Baravelli confirma.

Luiz Paulo Baravelli, *Pinturas e Desenhos Recentes e uma Amostragem de Trabalhos dos Anos 90*. Galeria Nara Roesler (av. Europa, 655), São Paulo. De 18 a 31 de janeiro

FOTO DIVULGAÇÃO

As Mostras de Janeiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Daniel Piza (*)

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	NÚMEROS	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**Frans Weissmann – Uma Retrospectiva** Frans Weissmann	Museu de Arte Moderna (Parque do Ibirapuera, portão 3, tel. 549-9688).	Exposição de 75 obras do artista, entre esculturas e pinturas, vinda do Rio de Janeiro.	De 15/1 até 14/3. De 3ª a 6ª, das 12h às 18h. Às 5ª, até às 22h. Sáb. e dom., das 10h às 18h. R$ 5 e 2,50.	Weissmann é um dos maiores nomes do construtivismo brasileiro, que assimilou de forma pessoal ao adotar um registro leve e lúdico.	Na capacidade de Weissmann de renovar sua pesquisa, com variações em torno da alternância cheio-vazio nas esculturas e positivo-negativo nas pinturas.	Catálogo com 256 págs. e textos de Alberto Tassinari, Ronaldo Brito e Ferreira Gullar, entre outros.	Aproveite para ver a exposição *Desenhos no Acervo do MAM*, com curadoria de Tadeu Chiarelli, na Sala Paulo Figueiredo. E para ir à loja do museu onde há objetos de design dos irmãos Campana, jóias de Arnaldo Battaglini, cerâmicas de Kimi Nii, jogos para crianças e livros de arte.
SÃO PAULO	**Americamerica** *Os Semeadores* (detalhe) Diego Rivera	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (av. Paulista, 1.587, tel. 251-5644).	Seleção das principais obras de artistas das Américas do acervo do Masp.	Até 7/2. De 3ª a dom., das 9h às 19h. Visitas monitoradas: informações pelo tel. 284-3639.	O Masp tem comportamento anedótico em relação a seu acervo. Considerado o melhor do hemisfério sul, ele não é exibido de forma permanente e correta. Toda vez que há uma grande exposição, é posto na reserva técnica. Só pode ser piada.	Nos muralistas mexicanos Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros, no americano Alexander Calder e no uruguaio Torres García.	Não tem catálogo. O catálogo do acervo do Masp tem 4 volumes e custa R$ 160.	A poucas quadras do Masp, o Espaço Unibanco de Cinema apresenta, neste mês, o filme *Os Olhares de Tóquio*, uma co-produção França-Japão.
SÃO PAULO	**Os Colecionadores – Guita e José Mindlin – Matrizes e Gravuras** *Mulheres do Mangue* Lasar Segall	Galeria de Arte do Sesi (av. Paulista, 1.313, tel. 284-3639).	Reunião de 68 obras da coleção do casal Mindlin, com 250 matrizes e 510 gravuras. Curadoria de Jacob Klintowitz.	Até 7/2. De 3ª a domingo, das 9h às 19h. Visitas monitoradas: informações pelo tel. 284-3639.	A mostra inaugura uma série que leva ao público as obras de coleções particulares. A idéia é muito bem-vinda num país em que os colecionadores têm medo de partilhar seus tesouros.	Na obra gráfica reunida por Mindlin. O preconceito contra obras em papel está começando a ser derrubado no mercado de arte.	Tem catálogo com as obras e texto do curador. R$ 20.	No Conjunto Nacional, na mesma av. Paulista, o livro de José Mindlin, *Uma Vida entre Livros*, pode ser encontrado na Livraria Cultura.
SÃO PAULO	**Projeto Niemeyer 90 Anos** *Projeto MAC-Niterói* Oscar Niemeyer	Pavilhão das Artes Manoel da Nóbrega (Parque do Ibirapuera).	Maquetes, móveis, documentos, croquis, fotos, desenhos e projetos do maior arquiteto brasileiro.	Até dia 25/1.	A obra de Niemeyer é original, especialmente quando cria um ritmo gráfico (as colunas do Palácio da Alvorada). Mas o monumentalismo traz aridez e acessos de kitsch (o Memorial da América Latina em São Paulo) que a prejudicam.	Nas suas memórias, *As Curvas do Tempo* (editora Revan), que o arquiteto acaba de publicar.	Não tem catálogo.	O Museu da Imagem e do Som de São Paulo, na av. Europa, 158, abre a mostra *Memória Paulistana 1940 a 1960*, documentando a iconografia da cidade de São Paulo, no dia 21/1. Das 14h às 22h.
SÃO PAULO	**No Limite da Consciência** *O Momento Perfeito, 4º Movimento* Juan Galdeano	Centro de Convivência do Sesc Pompéia (rua Clélia, 93, tel. 3871-7777).	Obras de 40 artistas plásticos de cinco continentes, comemorando os 50 anos da Organização Mundial da Saúde.	Até dia 25/1. De 3ª a domingo, das 10h às 21h.	O tema *The Edge of Awareness* não é tão vago quanto pode parecer e nada tem a ver com antropofagia. Trata de "dar consciência às comunidades" sobre assuntos como violência, ecologia, racismo e doenças.	Nas obras de Rauschenberg, Sol LeWitt, Kcho, Kabakov e Jaar.	Tem catálogo com as obras. R$ 20.	O próprio Sesc oferece em seus outros espaços exposições, workshops, performances, etc. Atente para a arquitetura de Lina Bo Bardi.
SÃO PAULO	**Manolo Valdés** *Frasco de Perfume sobre Fundo Amarelo* Manolo Valdés	Pinacoteca do Estado de São Paulo (av. da Luz, 2, tel. 229-9844).	Mostra que reúne 7 esculturas e 19 pinturas produzidas pelo artista espanhol entre 1981 e 1995.	Até 10/2.	Valdés é celebrado em seu país como um dos pintores que mais dialogam com a tradição figurativa espanhola.	Se Valdés realmente "canibaliza" referências a Goya, Velásquez e Rivera, como anunciado no catálogo.	Tem catálogo-livro. R$ 30.	Visite o recém-inaugurado segundo andar da Pinacoteca, onde o acervo do museu finalmente ganha espaço próprio.
RIO DE JANEIRO	**Caminhando– Retrospectiva Lygia Clark** *Diálogo-Óculos* (detalhe) Lygia Clark	Paço Imperial (praça 15, 48, Centro, tel. 021/533-4407).	Retrospectiva da artista neoconcretista brasileira, com 215 obras, que já foi vista em Portugal, Espanha e França.	Até 28/2. De 3ª a dom., das 12h às 18h30. R$ 2.	Lygia Clark é uma das maiores artistas brasileiras, e sua reputação só faz crescer no país e no exterior. Mas a arte terapêutica não precisa ser levada a sério. O melhor da obra é mesmo a fase neoconcreta, em que abandonara o rígido sem cair no delirante.	Nas maquetes de meados dos anos 50, ambientes criados com a evolução da pintura de sua primeira e mondrianesca fase.	Tem catálogo-livro, de 370 págs., com todas as obras da artista e textos. R$ 100.	No mesmo local, mostras das artistas Anna Bella Geiger, Amélia Toledo e Beatriz Milhazes, com trabalhos inéditos.
RIO DE JANEIRO	**Le Corbusier – Rio de Janeiro, 1926, 1936** *Plano de Urbanização para o Rio de Janeiro* (detalhe) Le Corbusier	Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro (rua São Clemente, 117, Botafogo).	Croquis e desenhos originais do arquiteto francês, com suas propostas arquitetônicas para a cidade do Rio de Janeiro.	Até 31/1. De 3ª a dom., das 12h às 17h. Grátis.	A vinda de Le Corbusier ao Brasil foi um marco para a arquitetura local, como se pode ver na influência das curvas de sua capela sobre a obra de Niemeyer. O *Projeto do Rio* é bizarro: construir um edifício-viaduto que cortaria toda a cidade.	Na ênfase social do projeto, feito na fase "engajada" do arquiteto.	Tem catálogo com 164 págs., bilíngüe português/francês.	Um bom complemento ao programa são duas atrações do bairro: a Estação Botafogo, sempre com filmes selecionados e o Clube Gourmet, de José Hugo Celidônio.
RIO DE JANEIRO	**Hélio Oiticica e a Cena Americana** *Homenagem a Boccioni* (detalhe) Hélio Oiticica	Centro de Artes Hélio Oiticica (rua Luís de Camões, 68, Centro, tel. 021/232-2213).	Exposição com obras de Oiticica produzidas na década de 70, no período em que o artista viveu nos Estados Unidos. *Ninhos*, inédita no país, foi reconstruída de acordo com as especificações do artista para a mostra *Information*, apresentada no MoMa de Nova York.	Até dia 17/1/99. De 3ª a dom., das 12h às 18h. R$ 3.	A mostra explora as idéias-conceito de extraposição e de extra-obra, que definem a obra *Ninhos*. Serão reconstruídas instalações como *Cosmococa: Quasi Cinema*, *Block-Experiments* e *CC3 Maileryn*, com Neville de Almeida, inédita no Brasil.	No diálogo que as obras de Oiticica estabelecem com artistas brasileiros e internacionais contemporâneos como Artur Barrio, Cildo Meireles e Richard Serra.	Com 277 páginas, a edição bilíngüe tem textos, entrevistas e depoimentos que mostram a cena americana.	No Centro Cultural Banco do Brasil (r. 1º de Março, 66, Centro, tel. 021/216-0223), o musical *Dolores* conta a vida da cantora e compositora Dolores Duran e recria o ambiente do Rio de Janeiro dos anos 50.
NOVA YORK	**Jackson Pollock – Retrospectiva** *Guardiães do Segredo* Jackson Pollock	Museu de Arte Moderna de Nova York (rua 53, 11, West).	A mais completa retrospectiva do pintor americano que primeiro introduziu a arte dos Estados Unidos no cenário internacional.	Até 2/2/99.	O expressionismo abstrato é o movimento americano que se quis mais universal. Promovido pela inteligência de dois trotskistas judeus, Greenberg e Rosenberg, Pollock se tornou símbolo da energia americana, como os ídolos do cinema e da música.	Em como no final da carreira, Pollock se cansou da *alloverness* de suas pinturas e tentou recuperar o diálogo com a figuração.	Catálogo ilustrado.	Faça uma escala no Garden Café, no próprio museu, que no final de tarde das sextas-feiras oferece também jazz ao vivo.

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

NA TRILHA DE MORRICONE

A produção de Ennio Morricone – o autor das trilhas sonoras que mudaram a forma de fazer música para o cinema – é analisada por PAUL MOUNSEY. O compositor italiano, que fez 70 anos, concede entrevista exclusiva a ADRIANA NIEMEYER em Roma

Nascido em Roma, em novembro de 1928, Ennio Morricone celebrou recentemente seu 70º aniversário. É irônico que o jovem que tinha pouco ou nenhum interesse em cinema, ou em música de cinema, se tenha tornado o mais prolífico compositor na história da indústria. Em menos de 40 anos, compôs 400 trilhas sonoras, cerca de dez por ano, espantosa média, o tipo de estatística que faz o estofo dos mitos modernos. Apesar da qualidade discutível de algumas dessas trilhas, o que há de melhor em Morricone é o que de melhor pode haver em música para o cinema. Sua contribuição para o gênero faz dele um dos mais importantes compositores que se conhecem. Como Bernard Herrmann, ele mudou a maneira de pensar musicalmente o cinema; alguns diriam

Em quatro décadas, Ennio Morricone (acima) compôs a espantosa média de dez trilhas sonoras por ano, e sua lista de produções inclui clássicos que vão do western italiano às superproduções hollywoodianas

FOTOS DIVULGAÇÃO

que o revolucionou, se bem que ele se opunha à sugestão com veemência.

Filho do respeitado trompetista Mario Morricone, Ennio formou-se no Conservatório de Santa Cecília, em Roma, onde estudou trompete, orquestração, regência e composição. Nesta disciplina foi aluno de Goffredo Petrassi, que exerceria grande influência em sua visão musical. Estudante, ganhava a vida tocando trompete em bandas de jazz nas boates de Roma, a certo ponto substituindo o pai na banda de Costantino Ferri. Já formado, fez arranjos orquestrais para a RAI, o que o levou a um contrato com a RCA, orquestrando então centenas (literalmente) de canções para gente como Mario Lanza, Gianni Morandi e Paul Anka.

A primeira aventura em música de cinema adveio-lhe quando Mario Nascimbene, que compunha para os épicos bíblicos da Cinecittà, convidou-o a orquestrar algumas de suas trilhas sonoras. Foi como Morricone chegou à primeira tarefa de compositor, para o filme de Luciano Salce, *O Fascista* (*Il Federale*), em 1961. Na mesma época um número de cineastas italianos começava a revisitar o Oeste americano. Como um gênero em Hollywood, o western se havia tornado uma previsível série de clichês. Aquele grupo de diretores italianos, nutridos nos clássicos dos anos 30 e 40, propôs-se injetar vida nova no gênero, estendendo-lhe as implicações mitológicas e rever- ▶

Maior compositor de trilhas para o cinema, Ennio Morricone já teve quatro indicações ao Oscar, mas nunca foi premiado. O fato não o abala, embora ele tenha alimentado a expectativa de que ganharia a disputa em 1987, com *A Missão*: "Quando eu trabalho, as preocupações são tantas que a última coisa que passa pela minha cabeça é o Oscar, ou qualquer outro prêmio. Não posso dizer que não teria prazer em recebê-lo, mas, a esta altura da minha vida, se me dão, ótimo; se não, não muda nada". Abaixo, cena do filme *Era Uma Vez na América*

Além da Imagem e do Verbo

Morricone define a função de sua arte e os perigos de seu ofício
Por Adriana Niemeyer, de Roma

Há dois meses, na comemoração de seu aniversário de 70 anos, Ennio Morricone dirigiu suas próprias obras na principal sala de concerto de Roma, o Auditório Santa Cecília. Foi a primeira vez que o auditório incluiu no programa da sua temporada sinfônica concertos dedicados à música para o cinema. O que se ouviu foi a trilha musical de uma parte importante do que se viu nas telas ocidentais nas décadas mais recentes: filmes de diretores como Bertolucci, Brian de Palma, Pasolini, Polanski, Zeffirelli, Almodóvar, irmãos Taviani e, principalmente, de Sergio Leone, com quem Morricone acabou por criar um estilo — o do western italiano. "Não creio que inventei alguma coisa", diria Morricone poucas semanas depois, em entrevista exclusiva a **BRAVO!**, em sua casa na Piazza Veneza, em Roma. Morricone comentou também as peculiaridades de sua obra e, ao definir a função de sua arte, deixou o músico falar mais alto: para ele, a música está além da imagem e do verbo e, às vezes, deve ceder lugar ao silêncio. A seguir, os principais trechos da entrevista.

BRAVO!: Qual é a função da música no cinema?

Ennio Morricone: A música de um filme deve interpretar e fazer subentender o significado que nem a imagem nem o diálogo podem dar. Mas nem todos os filmes necessitam de música. Ela pode valorizá-lo quando bem utilizada, mas também sobressair numa cena em que talvez o silêncio fosse mais adequado. Deve ser um trabalho muito cuidadoso.

Como nasce o tema de um filme? O sr. precisa ver as imagens muitas vezes para inspirar-se?

Posso dar um exemplo com a minha penúltima obra, *Nostromo* (*uma minissérie para TV*). Comecei a ler o script e depois recebi o roteiro: dois pacotões que davam medo; dei para minha mulher, que leu e me contou a história (*risos*). Eu prefiro um resumo de 30, 40 páginas no máximo, porque senão acabo me distraindo e esquecendo a real essência da história. Tendo uma idéia do que se trata, eu escrevo o tema antes. É a orquestração que é feita de acordo com as imagens. O tema, o compositor faz como quer. Eu posso transformá-lo em uma música extremamente triste ou muito alegre, dependendo da situação que encontre no filme.

Era o que acontecia com os filmes de Sergio Leone?

Sim, eu os realizava antes. Mas no caso de Leone era tudo muito fácil, muito claro. Ele conseguia passar exatamente o que esperava para o seu filme. Também Tornatore trabalha dessa maneira.

Quando é que uma música pode ser considerada correta para um filme?

Eu, geralmente, preparo muitos temas e descarto vários. Algumas vezes fiquei desiludido na escolha do tema. Agora, com mais experiência, eu seleciono primeiro; filtro.

Há problemas de incompreensão entre o diretor do filme e o compositor?

Muitas vezes. Também como arranjador isso acontece. Uma vez Domenico Modugno me pediu um arranjo "apocalíptico". Quando escutou a orquestração "apocalíptica" — com seis trompas, quatro pianofortes, seis tipos de percussão e quatro trombones —, ele pegou um pedaço da introdução e colocou em cima aquilo que queria. Por isso é que eu pergunto ao diretor o que ele quer realmente dizer com aquela palavra, com aquela definição. Às vezes eles querem que a música interprete várias coisas e vários sentimentos ao mesmo tempo. É um grave erro. A música no cinema deve ser precisa e apontada para uma só coisa. Não pode contar em poucos segundos toda a trama do filme. Um compositor ingênuo pode correr sérios riscos, porque muitas vezes o diretor não reconhece aquilo que pediu.

E como o compositor pode agir nessa situação?

Eu já preparo partituras alternativas, pensando que o diretor pode ter mudado de opinião. Eles ficam maravilhados. Não que eu conheça bem os diretores. Conheço bem os defeitos e os perigos da minha profissão. Muitas vezes eles esperam uma coisa e encontram outra. Em algumas ocasiões, é possível corrigir, mas, em outras, devo reescrever o tema. Uma vez um diretor, escutando a música, pediu: "Por favor, quero aquele pedaço em que parece que a orquestra está se afinando". Como a música era dissonante, percebi o que ele queria dizer. Isso dá uma idéia das dificuldades que se podem encontrar nesse trabalho.

Há muitos grupos de rock e de música pop, como Dire Straits, por exemplo, que gostariam de trabalhar com o sr. Isso não o anima?

Pode ser que muitos grupos me busquem para trabalhar porque, nos filmes, eu dou algumas indicações que eles reconhecem na sua própria música. Uso o mesmo método deles, de uma maneira diversificada.

O sr. pode explicar melhor esse conceito?

No cinema tudo é válido, musicalmente: música pop, rap, rock, música de câmara. O importante é que o tema seja fácil de ser escutado. A idéia é fazer um tema simples e depois dar-lhe dignidade. Uma vez um músico me falou: "Parece que você faz uma canção, mas na realidade não é". Não devemos nos envergonhar de fazer no cinema esse tipo de melodia. Mas, sim, devemos encontrar idéias novas, fora do cinema, para tirar o sentido de obviedade dessa música. Tentar dar-lhe qualquer coisa de original, o que hoje em dia parece impossível.

Assim como na trilha sonora dos westerns de Sergio Leone, em que o sr. acabou inventando um estilo?

Não acredito que inventei alguma coisa. Na música tonal, melódica, é difícil inventar qualquer coisa. Na realidade, tudo o que fiz nos filmes de Leone, e em alguns outros, foi me reportar à música antiga européia, medieval, modal, antes que a Europa exportasse essa música para a América e que os irlandeses a transformassem em estilo folclórico norte-americano. Muitas vezes me surpreendi escrevendo música para western baseada na música modal gregoriana. E talvez essa aplicação é que tenha sido uma verdadeira novidade.

A música do cinema está cada vez mais contaminada?

Partindo-se do princípio de que a música do cinema deva ser tonal, se escreveria sempre a mesma música, por anos e anos. Sem a influência da contaminação, das mais diferentes, das mais estranhas, não apareceria nada de novo. Acredito que a contaminação é um bote de salvamento para a música do cinema. Eu não penso em Bartók no cinema, mas num tipo de elaboração diferente, uma união de sons inesperados, misturados. Recuperar sons comuns aos homens como os sons dos animais, dos objetos.

Sua obra mais recente é a trilha sonora de *La Legenda del Pianista Sull'Oceano*, de Giuseppe Tornatore, lançado na Itália em novembro e que vem sendo elogiado pela crítica. Quais são seus novos projetos?

Ultimamente tendo a não aceitar muitos trabalhos cansativos no cinema, até porque cheguei a uma certa idade. Continuo a compor, mas música para concerto, voltando às minhas origens. O filme de Tornatore solicitava muito: escrever músicas que fossem metáforas do nosso século, ligadas à criatividade de um pianista imaginário, que viveu toda a sua vida dentro de um navio, que atravessava o Atlântico e unia o sonho europeu com o sonho americano. Dá para imaginar a dificuldade?

FOTO PRENSA TRÊS

MÚSICA

tendo a ética de Hollywood; isso por meio de um realismo nu e cru quanto ao guarda-roupa, aos cenários e ao retrato de uma violência até então inexplorada pelos diretores americanos. Fatores que necessariamente levariam a uma posição antiburguesa e moralmente ambígua, em que o bom, o mau e o feio aproximam-se às vezes ao ponto de se confundirem. Em conseqüência, a estética dos faroestes italianos tinha mais em comum com a dos filmes japoneses de samurai do que com os velhos clássicos hollywoodianos. E, de fato, o primeiro filme no gênero feito por Sergio Leone, *Por Um Punhado de Dólares* (*Per Un Pugno di Dollari*, 1964), baseava-se no *Yojimbo* de Kurosawa, que era de 1961. Os críticos ridicularizaram o que chamaram de *spaghetti western*, mas o público acorreu em massa e transformou Clint Eastwood numa estrela de primeira grandeza. O sucesso comercial animou centenas de maus imitadores, até que o gênero acabou por devorar a si mesmo e terminou em autoparódia.

Morricone já havia feito a trilha sonora de alguns westerns italianos antes que Leone lhe confiasse a trilha sonora de *Por Um Punhado de Dólares*. Se bem que continuasse a compor para mais dois Sérgios (Sollima e Corbucci), a parceria entre Leone e Morricone é uma das grandes da história sonora do cinema, ao lado dos célebres pares Eisenstein/Prokofiev, Hitchcock/Herrmann, Fellini/Rota, e talvez, mais recentemente, Spielberg/Williams. Conquanto a parceria cubra quase 20 anos, só seis filmes foram feitos, mais exatamente duas trilogias: a primeira é a do "homem sem nome", que tem Clint Eastwood como protagonista — *Por Um Punhado de Dólares*, *Por Alguns Dólares a Mais* (*Per Qualche Dollari in Più*, 1965) e *Três Homens em Conflito* (*Il Buono, il Brutto, il Cattivo*, 1966). A segunda é a trilogia do "era uma vez", composta de *Era Uma Vez no Oeste* (*Once Upon a Time in the West*, 1969), *Quando Explode a Vingança* (*Giù la Testa*, 1971) e *Era Uma Vez na América* (*Once Upon a Time in America*, 1984).

Em que pese a morna reação da crítica, a importância dos faroestes do duo Leone/Morricone não pode ser ignorada. Ambos revolucionaram o gênero por meio de uma nova linguagem audiovisual. Nas trilhas sonoras de Morricone, elementos supostamente incompatíveis, como órgão de tubo, assovio, guitarra elétrica, ocarina, estranhos instrumentos de percussão, sons de animais e corais de gritos, convergem para uma paisagem harmônica que pode ser de caráter ingenuamente modal ou de um óbvio barroquismo. Numa entrevista pouco antes de morrer, Leone declarou que "nunca se haviam ouvido tantos temas e ritmos na história do western". Segundo o diretor, "Ennio empenhou-se em desbravar novos territórios ao compor para o gênero. Em vez de reproduzir comportadamente a monotonia musical das trilhas previamente ouvidas nesse tipo de filme, teve a audácia de inventar novas idéias e sair-se com novas sonoridades, como os gritos de aves e animais, o berro modulado em *Três Homens em Conflito*, o relógio musical em *Por Alguns Dólares a Mais*, ou a gaita em *Era Uma Vez no Oeste*". A influência percebe-se até mesmo em Hollywood: depois de Leone/Morricone o western nunca mais poderia ser o mesmo.

Músico que pouco se interessava pela música de cinema antes de se dedicar a ela, Morricone esteve sempre atento a todos os gêneros, sem nunca abrir mão da originalidade: "Trabalhei vários anos na RCA como arranjador, muito antes de começar a compor para o cinema. Levamos adiante, durante anos de sacrifícios, vários sucessos da música italiana. Quando os americanos entraram na gravadora, de certa forma me rebelei, porque eles queriam que eu fizesse um produto americano. Acredito que devemos buscar na música qualquer coisa que seja mais nossa, que nos identifique", diz. Mesmo consagrado no cinema, Morricone continuou trabalhando como arranjador, inclusive com Chico Buarque de Holanda, em 1970: "Eu fiz os arranjos para um disco dele, *Per un Pugno di Samba*. Um disco muito bonito, com arranjos e canções muito refinados. Como era um álbum difícil, não teve muito sucesso. Acho que, se ele fosse relançado agora, a receptividade seria maior. A experiência com Chico foi interessante porque era uma relação direta entre um italiano e um brasileiro"

FOTO PRENSA TRÊS

Na entrevista a **BRAVO!** que acompanha esta matéria, ao falar de sua parceria com Leone, Morricone menciona o fato de que a maioria dos temas principais era composta antes da filmagem. Corre-se o risco de não se dar a devida importância a essa afirmação. Normalmente um compositor entra no processo de criação de um filme no estágio da pós-produção, ou seja, quando o diretor de fotografia, os técnicos de iluminação e som direto, mais todos os atores, já foram para casa. O músico recebe uma pré-montagem do filme em vídeo e tem umas poucas semanas para compor as várias seqüências antes de gravá-las no estúdio. No caso de Leone e Morricone, o diretor dizia ao compositor que tipo de música queria, o compositor escrevia temas curtos até que o diretor estivesse satisfeito com o resultado, e só então a filmagem começava. "Com a gravação na mão, eu ia para a filmagem e usava-a enquanto os atores reviam seus textos. Descobri que os resultados eram surpreendentes", disse Leone. É fácil ver como e a que ponto os temas

O processo de criação de Morricone não depende inteiramente das filmagens. Ele compõe o tema com base num resumo de 30 a 40 páginas, e então faz a orquestração de acordo com as cenas. Acima, cena do filme *A Missão*

de Morricone se tornavam parte integral da ação na tela. A trilha sonora não-diegética (ou seja, a trilha incidental, aquela que é composta especialmente para acompanhar a narrativa do filme) assume proporções diegéticas (toda interferência sonora, musical ou não, que sai diretamente da ação da tela, por exemplo, um rádio ligado por uma personagem) à medida que os protagonistas se apercebem do discurso musical de Morricone –, e não raro as personagens atuam de acordo com esse discurso. Percebem-se, especialmente no clímax dos filmes, os *showdowns*. Por exemplo: em *Por Alguns Dólares a Mais*, a duração da música do relógio "não-diegético" de Gian Maria Volonté determina quando os duelistas puxarão suas pistolas. À medida que a música invade e suspende o tempo cinematográfico, estendendo-o até os limites, a natureza operística do filme surge com toda a força. Porque, em que pese todo o realismo presente no filme, a linguagem cinematográfica é extremamente estilizada.

Morricone teve a chance de voltar a esse método de trabalho com um de seus novos parceiros, o diretor Giuseppe Tornatore. Em entrevista recente, este afirmou que não gosta "da idéia de que a trilha sonora seja um componente externo no filme, coisa que se enfia ali quando o resto já está pronto". Tornatore diz que envolve Morricone no processo: "Faço-o ler o que estou escrevendo. Ele começa a criar a música de maneira que, antes de filmarmos, a partitura já está completa. Eu até faço tocar a trilha sonora bem alto enquanto estamos filmando".

O sucesso dos faroestes valeu a Morricone o convite de uma produtora de Hollywood para compor, em 1970, o novo tema musical do seriado *O Homem de Virgínia*. A música tinha a marca registrada de todas as trilhas sonoras de Morricone. Para o espectador acostumado a ver aqueles velhos seriados com seus habituais, monocromáticos bandidos e mocinhos, a substituição das convencionais guitarras e orquestras à maneira de Copland pelos corais barulhentos, pelos golpes de chicote e pelas harmonias modais de Morricone foi um verdadeiro choque cultural.

Na década de 70, Morricone continuou compondo para filmes europeus, sobretudo na Itália e na França, e boa parte de sua melhor obra data desse período, incluindo obras-primas como *Investigação sobre um Cidadão Acima de Qualquer Suspeita* (*Indagine su un Cittadino al di Sopra di Ogni Sospetto*, 1970), *Sacco e Vanzetti* (1971), *Maddalena* (1972), *Le Casse* (1972), *Allonsafan* (1973), *Il Sorriso del Grande Tentatore* (1975) e *1900* (1976). Em 1978, o diretor americano independente Terrence Malick convidou-o a

Generoso, Morricone não se furta a apontar caminhos para os jovens músicos interessados em iniciar carreira no cinema. Do alto de sua experiência, avisa que as relações com o diretor nem sempre são fáceis, pois às vezes o diretor não consegue exprimir o que realmente espera. Por isso mesmo, mais de uma vez Morricone já se desiludiu da escolha de temas e arranjos. Depois de tantos anos de ofício, prefere fazer ele mesmo uma seleção prévia, com a ajuda da mulher e dos filhos, e oferecer várias opções aos diretores: "Conheço os defeitos e perigos de minha profissão".

Para o trabalho de criação propriamente dito, é necessário ter experiência em todos os campos da música. "Não basta ter estudado muito bem a composição; é preciso ter também uma boa noção da música pop, rock, da música de câmara, de todos os gêneros, ter um trabalho de pesquisa, no campo musical, sempre atualizado. Mas o fundamental é escrever a música; o trabalho de escrivaninha é tão importante, ou mais, que a própria orquestração. E, logicamente, amar o cinema"

compor a trilha de *Cinzas do Paraíso*, até hoje considerada por muitos a melhor que fez, e a que lhe valeu a primeira de quatro indicações para o Oscar. Depois de atrair a atenção de Hollywood pela segunda vez, Morricone tornou-se cada vez mais procurado para produções milionárias, e embora duas destas, *Os Intocáveis* (*The Untouchables*, 1987) e *Bugsy* (1991), também tenham lhe valido indicações para o Oscar, poucas têm o poder inovador e a imaginação de seu trabalho europeu, a exceção sendo sua magistral trilha, em 1994, para *Lobo* (*Wolf*), de Mike Nichols.

Ao longo dos anos 80 e 90, viu-se o melhor de sua produção em uma grande gama de filmes europeus, tais como *Era Uma Vez na América* (1984), *A Missão* (1986), *Páginas da Revolução* (*Sostiene Pereira*, 1996), e os filmes de Giuseppe Tornatore: *Cinema Paradiso* (*Nuovo Cinema Paradiso*, 1988), *Uma Simples Formalidade* (*Una Pura Formalità*, 1994), *L'Uomo delle Stelle* (1995), *La Legenda del Pianista Sull'Oceano* (1998).

A popularidade de suas trilhas sonoras obscureceu o fato de que Morricone é e sempre foi um compositor de música de concerto. Suas numerosas obras para orquestra e para vários agrupamentos de câmara têm, assim, permanecido ocultas do público não italiano. Mas o rigor estrutural de sua música de filme é elaborado e destilado em formas ainda mais meticulosas e austeras em suas peças de concerto. Seu esplêndido *Ut para trompete e orquestra de câmara* (1991) é 100% puro Morricone. Pode não ter as fáceis melodias de *Cinema Paradiso*, tão caras aos publicitários e aos donos de restaurante, mas seguramente mereceriam uma audiência mais ampla. ■

FOTO PRENSA TRÊS

Uma Desafiante Sucessão

O músico Andrea Morricone, diretor do Auditório Massimo de Roma, começa a seguir os passos do pai

Uma possível aposentadoria de Ennio Morricone já não significará o afastamento de seu sobrenome do cinema. Andrea, de 33 anos, único dos quatro filhos que decidiu seguir a carreira de músico, é seu sucessor. Diretor artístico do Auditório Massimo de Roma há dois anos, Andrea começou a estudar música contra a vontade do pai. Hoje, no entanto, são companheiros de trabalho. Em entrevista a **BRAVO!**, Andrea fala sobre as dificuldades de se tornar músico, mesmo tendo um grande mestre em casa.

BRAVO!: Quando você percebeu que o seu caminho se cruzaria com o de seu pai?

Andrea Morricone: Desde pequeno eu tinha uma relação especial com a música, uma necessidade quase física de contato com o instrumento. Quando meu pai viu que minhas intenções eram sérias, passou a acompanhar meus estudos e me inscreveu no Conservatório de Roma. Depois estudei composição no Conservatório de Santa Cecília. Aos 18 anos, tinha minha primeira obra pronta.

E hoje você se orgulha de seu trabalho?

É difícil falar da opinião que eu tenho de mim mesmo. Afinal, esta é a minha vida, e eu trabalhei duro. Além de compor obras de música contemporânea, trabalhava como maestro de orquestra. Participei de vários festivais e manifestações, mas era um mundo um pouco restrito para o tipo de música atonal que compunha. Mas nunca deixei de cultivar a música tonal, que volta a ter o interesse do grande público. Houve uma redescoberta da música medieval, uma música muito culta e refinada, mas que se apóia em parâmetros harmônicos que a tornam mais fácil. Essa redescoberta da música modal está favorecendo vários autores. Sou um deles.

E como foi a passagem da música de concerto para a música de cinema?

Eu fazia algumas composições de música tonal, sem compromisso, até que meu pai me perguntou se eu não gostaria de escrever um tema para um filme de Tornatore, *Cinema Paradiso*. Escrevi, movido pela curiosidade, e ele orquestrou. O tema foi escolhido como o tema de amor que encerra o filme. Comecei a ser chamado para outros filmes e a participar das obras de meu pai. Agora também há interesse dos americanos. Deveria fazer a música do filme de Roland Joffé, *Goodbye, Lover*, mas, quando eu quis que assinassem um contrato, deram para trás.

Como funciona esse tipo de contrato?

A produtora é que contrata o compositor, com o consentimento do diretor. A escolha é delicada porque se o diretor não gosta do tema, é difícil que a produtora contrate outro compositor.

E foi o seu pai que lhe ensinou tudo isso?

Tudo isso aprendi estando ao seu lado. Não que ele me explicasse esses detalhes, mas fui observando, estudando a sua obra, que foi a minha primeira paixão. Porém, foi somente com a música contemporânea que me senti realizado, como que emancipado da figura do meu pai. Isso porque os parâmetros são mais livres, não devem obedecer às exigências de um certo público, do diretor do filme, da melodia, etc. É uma forma de expressão sem limites, com completa autonomia. Uma liberdade que corresponde a um valor, um gesto musical que tem um senso preciso. Um gesto musical do ponto de vista semiológico, aquele que age na sensibilidade daquele que o escuta. Hoje é difícil encontrar uma nova linguagem musical que toque o público acostumado com a música popular. O idioma da cultura contemporânea, infelizmente, ainda não pode ser entendido por todos. Por isso que tanto eu como meu pai somos mais apreciados pelas trilhas sonoras do que pela nossa música de concerto.

Pesa muito o nome Morricone?

Meus pais sempre foram muito exigentes. Por outro lado, eu mesmo não quis levar a vida na brincadeira. A presença do meu pai, o fato de ele ser uma pessoa reconhecida nesse campo, influi pouco no meu modo de trabalhar. É a própria música que faz com que eu me dedique de corpo e alma. – AN

À esquerda, cena de *Cinema Paradiso*, filme em que Andrea Morricone estreou no cinema

Primeiro entre os pares

Apenas quatro anos depois de deixar a trompa pela regência, Roberto Minczuk firma-se como grande maestro e brilha na Filarmônica de Nova York como assistente de Kurt Masur

Por Regina Porto

FOTO CLAUDIO EDINGER

Foram três horas de ensaio, e a batuta voa com o resultado vibrante alcançado nos últimos acordes da *Oitava Sinfonia* de Beethoven. Os músicos da orquestra do Teatro Municipal de São Paulo reagem em claque espontânea, cumprimentando o maestro convidado, Roberto Minczuk. O clima é amistoso, e os ex-colegas respeitam sua autoridade. "Maestro é como vinho", diria ele depois, em entrevista a BRAVO!, quando indagado sobre sua performance. Avesso ao exibicionismo, suas respostas são firmes, sem evasivas. Aos 31 anos, sua grande ambição não é a fama ou o poder, e sim o pleno domínio da profissão: "Minha obrigação é ser um maestro completo", diz. No currículo, uma trajetória coerente e uma carreira inteira construída precocemente.

Aos 31 anos, Roberto Minczuk (à esquerda) atua na Sinfônica de Ribeirão Preto, na Osesp e na Filarmônica de Nova York

Talentoso e carismático, Roberto Minczuk, o brasileiro de maior ascensão na atual cena internacional de concerto, causa impressão também pelos atributos de temperamento — transparência de caráter, maturidade

de espírito e determinação de propósitos. A força de sua modéstia é proporcional à sua autoconfiança. Iniciado na regência por Eleazar de Carvalho e no pódio há quase cinco anos (estreou como titular da Orquestra da UnB em 1994), desde o início sua atuação vem sendo aplaudida, antes de quaisquer outros, pelos próprios colegas. "A melhor coisa é isso, ser reconhecido pelos músicos", diz esse ex-trompista que, para inconformismo de alguns, trocou seu instrumento de diálogo com Orfeu pela regência. O instrumentista excepcional foi sacrificado, mas um novo talento assumiu lugar entre os grandes maestros — ainda que, a esse respeito, ele mesmo se pronuncie com cuidado: "Não sei se vou frustrar a expectativa de muita gente".

Abaixo, Minczuk (em primeiro plano) ainda criança, tocando em família. Filho de um trombonista e talento precoce, aos 13 anos Minczuk assumiu como trompista da Orquestra Municipal de São Paulo. Aos 18 anos, depois de uma temporada de estudos na Juilliard School of Music, a academia do Lincoln Center de Nova York, ganhou o Prêmio Eldorado de Música (acima, à direita)

Nomeado há um ano regente assistente do maestro alemão Kurt Masur, titular da Filarmônica de Nova York, Roberto Minczuk sabe que esse é apenas o primeiro teste para uma carreira por muitos já celebrada antecipadamente: no ponto onde está, um golpe do destino pode mudar sua vida (em 1943, à frente da mesma orquestra, Leonard Bernstein conheceu a projeção direta do anonimato para a glória na noite em que teve de assumir um concerto na ausência casual do maestro Bruno Walter, de quem era assistente). Durante a temporada 1998/99 da filarmônica, Minczuk atua também como assistente e eventual substituto de outros maestros de primeira grandeza, como Sir Colin Davis e Riccardo Muti, além de Leonard Slatkin, André Previn e Danielle Gatti, todos regentes convidados. "Não poderia haver oportunidade melhor para minha formação de maestro", diz.

Minczuk foi eleito para o posto — e por unanimidade — pelos próprios integrantes da Filarmônica de Nova York, batendo cinco outros concorrentes mais experientes e em aparente vantagem sobre ele. Entre esses, o já projetado Emmanuel Plasson (filho do francês Michel Plasson, também maestro), um regente regular da New York City Opera, a NYCO, e o assistente de Lorin Maazel na Orquestra de Pittsburgh, nos Estados Unidos. O repertório de confronto não foi fácil — as aberturas *Egmont*, de Beethoven, e *Candide*, de Bernstein, o poema sinfônico *Till Eulenspiegel*, de Richard Strauss, e as *Sinfonias nº 1 e nº 3*, de Johannes Brahms —, e a avaliação, menos ainda. Um a um, os regentes receberam os comentários duros da orquestra pela voz do próprio Masur, que conhecia todos os candidatos individualmente. Minczuk, como os outros, pronto para o pior, foi o que mais se espantou com o que ouviu: "Como está sua agenda?". Fora o único nome aprovado pela orquestra e, segundo Masur, o único com quem os músicos de fato "fizeram música".

Natural de São Paulo, de pai trombonista e família modesta originária da Bielo-Rússia e da Bessarábia, a musicalidade incomum de Roberto Minczuk (pronuncia-se "mintchuk") manifestou-se muito cedo. Aos 10 anos de idade, integrava uma orquestra jovem e, com 13 anos, já profissional e reconhecido por Isaac Karabtchevsky, assumiu o posto de primeiro trompista da Sinfônica Municipal de São Paulo. Minczuk tinha 18 anos e uma figura de dândi quando ganhou o Prêmio Eldorado de Música de 1985 — e, de bônus, certa "aura mítica" no meio musical brasileiro: havia quatro anos não morava no país. Aos 14, com uma bolsa de estudos integral, mudou-se para os Estados Unidos, onde completou em seis anos sua formação ("musical, humanista e filosófica") na Juilliard School of Music, a renomada academia musical do Lincoln Center de Nova York. "Antes de querer ser maestro, quis ser um bom instrumentista, conhecer bem o repertório, tocar com grandes músicos, grandes orquestras", diz. Para ele, o pódio foi uma conquista, não um refúgio.

FOTOS CLAUDINE PETROLI/AE

Foi como instrumentista que, ainda em Nova York, com 20 anos, Roberto Minczuk submeteu-se a um teste no Carnegie Hall para ingressar na Orquestra Gewandhaus, de Leipzig, a mais antiga e tradicional da Alemanha. Vaticinado pela primeira aprovação unânime (e na ocasião ouvido pela primeira vez por Kurt Masur, também titular daquela orquestra), Minczuk veio a ocupar por dois anos a cadeira de primeiro trompista desse que é um dos mais prestigiosos conjuntos sinfônicos do mundo. Era o único músico estrangeiro ("cheguei muito americanizado") entre os quase 200 colegas da ex-Alemanha Oriental.

Os dois anos de contato com a tradição européia e o convívio com Kurt Masur deram a ele aprofundamento artístico, moral e político. Personalidade de vulto nacional, Masur foi um dos líderes do processo pacífico de democratização em Leipzig — onde teve início a transição —, e seu nome chegou mesmo a ser cogitado para presidente da Alemanha reunificada ("Será que estou regendo tão mal?", teria respondido o maestro). A admiração mútua fez com que Masur, em turnê brasileira em 1996, localizasse o jovem desertor que sete anos antes havia voltado para casa, deixando para trás a Gewandhaus ("e algumas propostas tentadoras na Europa") em busca do próprio destino pessoal e profissional. Aqui, passou um ano viajando pelo Brasil, retomou a vida como instrumentista, recebeu o Prêmio Jovem Moinho Santista de 1991, casou-se: "Família só pode fazer bem a um artista", diz.

FOTO MILTON MICHIDA/AE

Depois de cumprir sua meta como instrumentista, tocando com grandes músicos e com pleno domínio de todo o repertório, Roberto Minczuk dedicou-se à regência, iniciado por Eleazar de Carvalho. Em 1994, estreou como titular da orquestra da UnB, de Brasília. Em 1996, em turnê pelo Brasil, Kurt Masur procurou pelo antigo trompista e deparou com um novo regente, que pouco depois se tornaria seu assistente à frente da Filarmônica de Nova York. Acima, Minczuk rege a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo

Quando Masur o reencontrou, para desapontamento seu, Minczuk já se dedicava exclusivamente à regência e havia abandonado a trompa. "Mais um tolo", foi o primeiro comentário do velho maestro que, dias depois, ao assistir a ele em vídeo, acabou por admitir que estava diante de um homem maduro e de um futuro colega. "Ele sempre teve um contato franco e pessoal comigo", diz Minczuk. "Foi a confirmação de que eu precisava, e a melhor que qualquer jovem regente poderia ter."

Um ano depois, veio o convite para o teste em Nova York. Contratado inicialmente até junho deste ano, desde janeiro do ano passado Minczuk mantém atuação regular com a orquestra a cada dois meses. Em julho, ele conduziu o ciclo de verão da Filarmônica de Nova York em cinco concertos ao ar livre. Na crítica de Allan Kozinn, do *New York Times*, elogios à técnica, flexibilidade interpretativa, clareza de gestos e personalidade do jovem maestro brasileiro. Aberta a temporada oficial da orquestra, em setembro, acompanhou Masur na integral das nove sinfonias de Beethoven, programa levado também a Colônia, Alemanha.

Acima, Roberto, sentado ao lado do irmão Arcádio, também músico, em Campos do Jordão, nos anos 70

A agenda – "ideal", segundo Minczuk – não compromete seus vínculos com orquestras brasileiras: além de regente titular da Sinfônica de Ribeirão Preto, é diretor adjunto de John Neschling na renovada Sinfônica Estadual de São Paulo, a que dedica igual empenho. A convite de Neschling, Minczuk já regeu no Teatro Massimo de Palermo, na Itália. Mas não são os grandes palcos do mundo o que mais o motiva para a experiência: "A função do maestro é ajudar a orquestra a tocar bem, inspirá-la", lição aprendida de Kurt Masur. Intimamente inspirado pela Bíblia, movido pela fé e evangélico praticante na tradição da igreja ucraniana dos pais, o jovem discípulo acredita em "um plano de Deus" para sua vida e para sua carreira. "Todas as coisas cooperam para o bem daquele que ama o Senhor", diz, citando o versículo. O mundo da música foi abençoado. ▮

Uma Vocação Maiúscula

Ascensão de Minczuk é contraponto a momento de mediocridade. Por Enio Squeff

Não deixa de ser interessante que Roberto Minczuk se projete no cenário mundial da música num momento em que o Brasil só se discute com base no fetiche de sua moeda. Digamos que na terra dos chitãozinhos e xororós, já não nos julgamos capazes de nos reviver em Villa-Lobos, quiçá o maior artista brasileiro do século. É que Minczuk, agora também à frente da Filarmônica de Nova York, talvez seja o contraponto inesperado de um momento medíocre da nossa história – essa superfície que nos faz aceitar o Brasil subalterno como o melhor a que nossa criatividade pode almejar.

Evidentemente, Minczuk não é obra do acaso. Se não é produto imediato do que o governo batizou de "política educacional", não é menos que o resultado da velha e boa educação que seu pai lhe deu – um músico militar que há muito atua na PM paulista e que pode surpreender, com o seu pequeno coral formado só de soldados, o mais exigente crítico. Daí à conclusão de que de uma família de músicos possa nascer um peixe graúdo como Roberto, não vai uma grande ilação.

Não que Roberto não seja um homem de sorte. A simpatia e admiração que lhe devota o grande Kurt Masur – pelo que me contou o próprio Roberto – foi sempre muito além dos elogios por suas atuações como terceiro trompa (substituto do primeiro) de Gewandhaus. O resumo da ópera pode se contar com o dia em que Roberto Minczuk recebe um convite de Kurt Masur para acompanhá-lo a um concerto da Filarmônica de Berlim, na então Alemanha Ocidental. E em que, quando ele vê e ouve Karajan ao vivo – tendo ao lado um Kurt Masur também admirado –, sua receptividade é de quase devoção. Na época em que Roberto me contou a história, perguntei-lhe se ele, como músico, entendia a gestualidade quase que só manual de Karajan – se, enfim, havia uma lógica nos olhos semicerrados do maestro, em seus dedos movendo-se como se sobre um teclado invisível, etc., etc. Roberto apenas me afirmou que entendeu tudo. Certamente, como grande musicista que sempre foi, assimilou do regente alemão o que ele tinha a lhe ensinar. E, da mesma forma que foi um excelente aluno do grande professor de trompa Daniel Havens, deve ter acrescentado às lições do grande Masur as do grande Karajan. Abuso da adjetivação maiúscula porque Roberto em si, também como regente, é maiúsculo. Não cheguei a escutá-lo na estréia como regente assistente da Sinfônica do Estado, para a qual ele me convidou, embora eu não exercesse mais a crítica diária. Mas ele insistiu. E eu ouvi um belo concerto regido por John Neschling tendo ao meu lado um Roberto Minczuk algo expectante sobre minha opinião, ora vejam só!

Mas vi e ouvi Minczuk em outra ocasião, no pódio da Sinfônica Municipal, durante o ensaio de seu mais recente concerto em São Paulo. Com uma gesticulação precisa, clara, ritmicamente impecável, restaria esperar o que todos os músicos pedem a um maestro, que é a musicalidade instintiva sobre um total domínio da partitura. São momentos que, no caso de Minczuk, podem se resumir a alguns poucos detalhes, tais como o de pedir aos músicos o prolongamento de uma nota pelo acréscimo de um ponto numa semicolcheia, de surpreendentemente exigir *staccati* à la Rossini na mesma *Oitava Sinfonia* de Beethoven e de extrair das madeiras um ritmo elasticamente preciso – já que "a obra celebraria o primeiro contato de Beethoven com o metrônomo de Maelzel". Em resumo, são poucos os maestros que emergem para a fama antes dos 40 anos. Roberto Minczuk faz isso sem os estrelismos que já perderam muitas vocações promissoras. Só estranha que isso aconteça num momento acrítico em todos os sentidos da nossa história. Devem ser as tais linhas tortas de Deus, ou do Diabo.

FOTO PEDRO MARTINELLI/ABRIL IMAGENS

Os leões com torcicolo

De tanto olhar para trás, os *young lions* – a nova safra de jazzistas – apenas clonam o velho e ameaçam a renovação do gênero

Por João Marcos Coelho

FOTO DIVULGAÇÃO

Talvez o mais talentoso músico entre os *young lions*, o multissaxofonista James Carter (foto), de 29 anos, vaga entre 25 estilos sem nada inovar

"Será que não fizemos direito na primeira vez?" A sarcástica pergunta foi a resposta de Miles Davis, no início dos anos 90, ao ser cutucado para opinar sobre o que então era o despertar dos *young lions*, a nova safra de músicos de jazz que, ao longo da década, vem se esmerando em praticar estilos jazzísticos característicos dos anos 40/50. Acontece, é claro, que a primeira vez a gente nunca esquece. Daí a sensação de *déjà vu* que tais gravações provocam em quem aprendeu a gostar de jazz e/ou já ouviu Monk, Miles, Bird, Bud Powell, Coleman Hawkins, Lester Young, Bill Evans, Coltrane, etc.

Na virada do milênio – e uma meia dúzia de CDs recém-lançados é sintoma claro da ambigüidade –, o jazz vive uma crise de identidade. Há quem olhe para a frente – e, que ironia, entre eles veteranos do tipo Steve Lacy, 64 anos, e Anthony Braxton, 53, são maioria –, mas, no geral, os músicos andam com torcicolo de tanto olhar

para trás, clonando os criadores de 40, 50 anos atrás. Aí, a meninada é esmagadora maioria. E o argumento dos gurus é que essa é a rebelião da qualidade, o choque do velho.

O caso mais flagrante é o dos Redmans. O pai, Dewey, 67 anos, pratica o free, a improvisação coletiva, enfim, música de vanguarda ainda hoje, em seu sax-tenor, enquanto o filho Joshua, 29 anos, desfila uma série de *standards* no CD *Timeless Tales* (Warner), numa linguagem francamente bebopiana. Alguns dos temas: *Summertime* (excelente arranjo rápido), *Love for Sale*, *How Deep Is the Ocean* e uma ótima leitura de *Eleanor Rigby*. Tudo embalado por performances de alta qualidade, não só de Joshua como do trio que o acompanha (destaque para o piano de Brad Mehldau, outro *young lion* da cena atual, e o contrabaixo de Larry Grenadier). Feitas as contas,

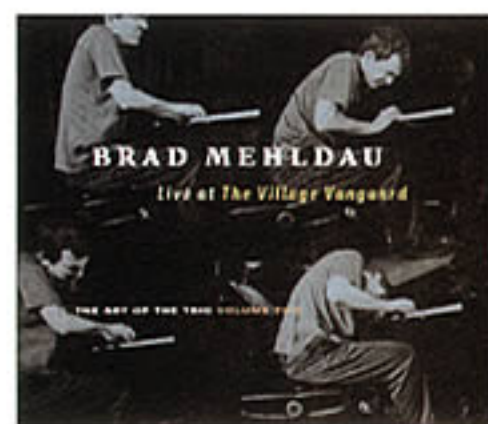
Para o veterano Keith Jarrett (abaixo), que tem a honestidade de apelidar seu grupo de Trio Standards, impecável na execução do previsível repertório de seu mais recente disco, *Tokyo'96* (à direita, embaixo), os novos músicos mais parecem atores, que ao imitar estilos e assumir personas, acabam por esquecer suas próprias verdades. O próprio Jarrett é um dos inspiradores claros do novo disco de Brad Mehldau. À direita, de cima para baixo, os novos discos de James Carter, Joshua Redman, Brad Mehldau e Chucho Valdés

qualidade de recriação, mas pouca, ou nenhuma, originalidade.

O pianista de Redman, o jovem Brad Mehldau, com 28 anos recém-completados, tem formação clássica e navega no jazz graças aos faróis de Bud Powell, Bill Evans e Keith Jarrett. Alguém adivinha o repertório do CD *The Art of the Trio vol. 2*? Lá vai: *The Way You Look Tonight*, *Countdown*, *Young and Foolish* e até *Moon River*. Ótimos improvisos, tudo muito bom, tudo muito bem — só que o clima fica próximo demais do trio de Keith Jarrett, que, aliás, acaba de lançar o CD *Tokyo'96* (ECM). Mais honesto, Jarrett apelidou seu grupo de Trio Standards e está na estrada com os parceiros Gary Peacock (contrabaixo) e Jack DeJohnette (bateria) há mais de 15 anos e uma dezena de gravações. Repertório? Previsível: *It Could Happen To You*, *Billie's Bounce*, *I'll Remember April*, *Mona Lisa* e até *Autumn Leaves*. Mas as execuções são de ouvir de joelhos, tamanho o empenho e o prazer, incluídos os gemidos do pianista. Jarrett já disse que a letra é básica para o grupo e que, antes de cada música, eles lêem os versos (mentalmente no palco, em voz alta no estúdio) para melhor introjetar o poema. Diferentemente de Mehldau, que já declarou utilizar os temas apenas como pretexto harmônico para o improviso.

Jarrett tem suas teorias sobre o jazz atual: "Infelizmente, os músicos parecem atores, imitando outros estilos, assumindo personas, esquecendo-se de suas próprias verdades". Está certo, pode estar faltando verdade nessa história. Ninguém é louco de invalidar o aprendizado. Muita gente boa, nestes cem anos de jazz, forjou-se copiando estilos, mas em seguida partiu para a luz (ou a verdade) própria. Acontece que o pessoal de agora contenta-se com a

FOTO JUDITH JAY ROSS/DIVULGAÇÃO

FOTOS DANA LIXENBERG/DIVULGAÇÃO / ANDREA MAROUK/DIVULGAÇÃO

clonagem — já há quarentões neste grupo — e corre o sério risco de morrer nesse "estágio".

Joe Zawinul, compositor de *Birdland* e tecladista do notável grupo Weather Report dos anos 70, conta uma historinha interessante sobre o assunto: "Alguns desses *young lions* são de fato músicos excepcionais, mas em geral eles apenas estão contando de novo, e de modo, digamos, nem tão brilhante, uma história que todos nós já ouvimos. Imitar é bom no começo, e eu mesmo percorri essa estrada. Mas parei a tempo de jogar fora toda a minha coleção de discos. Hoje já há até velhinhos dando uma de promissores plagiários do bebop".

A polêmica põe pai contra filho e — pasmem — irmão contra irmão. Tanto que na própria família Marsalis há muita controvérsia sobre o tema. O líder Wynton, obsessivo colecionador de prêmios, do Grammy ao Pulitzer, passando pelos propriamente jazzísticos, prossegue em sua santa cruzada pela pureza do jazz tal como praticado por Armstrong e Duke Ellington (seu espetáculo deslumbrante à frente da Lincoln Center Jazz Orchestra, em novembro, no Teatro Alfa Real, atestou, irremediavelmente, o equívoco de sua tese). Os irmãos, também músicos e também nascidos em New Orleans, o berço do jazz cem anos atrás, se dividem. Delfeayo, o trombonista, lembra que a moda é imitar o bebop porque isso dá público. "Se partimos para novas direções, que é o que de fato nos excita (*e aí ele lembra o irmão saxofonista Branford, doidinho por inovações*), o público foge", diz.

Aliás, o supertalentoso Branford teve a inteligência — ou esperteza? — de trabalhar nas duas frentes. De um lado, tem um grupo voltado para o novo; de outro, o Buckshot LeFonque, dedicado a atender o lado mais comercial do negócio.

Nem todos, entretanto, exibem tamanha desfaçatez — desculpem, lucidez — e assumem, aparentemente desprotegidos, a clonagem como comportamento patológico. O multissaxofonista James Carter, também com 29 anos, não se contenta em clonar um ou dois estilos. Já clona de cambulhada. Em seu omnívoro CD *In Carterian Fashion*, o moço faz de cada faixa uma imitação diferente — do bop estrito ao blues, do hard ao free, nada escapa dele. Mas, dirão, Carter é supertalentoso. Claro, muito, talvez o mais talentoso músico da atualidade. Só que, como disse Bruce Lundvall, presidente da Blue Note e veterano da cena jazzística, se Carter não optar por um de seus 25 estilos diferentes, provavelmente vai morrer na praia.

Sempre houve músicos que optaram por recriar estilos do passado. Basta olhar, por exemplo, para os diversos grupos de dixieland e/ou new orleans que sempre pulularam (até por aqui: vide Traditional e São Paulo Jazz Band). Só que jamais foram levados a sério como inovadores. A diferença é que agora os neoclássicos, conservadores ou retrôs estão

Enquanto o pai, o sax-tenor Dewey Redman, ainda hoje pratica o estilo free, a improvisação coletiva, o filho Joshua Redman (acima), de 29 anos, um dos expoentes dos *young lions*, alinha *standards* em seu novo disco, exibindo qualidade de recriação mas sem demonstrar nenhuma originalidade. É o que faz também o pianista de seu trio, Brad Mehldau (abaixo), de 28 anos

sendo entronizados como a realidade atual do jazz.

Nem tudo são espinhos, cinismo ou ingenuidade, porém. Em meio a esses novos CDs, destaca-se o do pianista cubano Chucho Valdés, 57 anos, fundador do lendário Irakere, de onde saíram Paquito D'Rivera e Arturo Sandoval, entre outros. *Bele Bele en La Habana* (Blue Note) transborda emoção e uma técnica soberba, digna de um Art Tatum. Na clássica formação com contrabaixo e bateria, Valdés latiniza e põe fogo em Gershwin (*But Not For Me*) e no conterrâneo Pablo Milanés (*Los Caminos*), além de assumir, sem culpa, formas cubanas como a guaracha, a descarga, a guajira e o guaguancó. Ele não está compondo uma personagem, nem buscando, como se isso fosse possível, "o choque do velho" ou a "rebelião da qualidade", mas o prazer de tocar e de improvisar.

Prazer — eis a palavra-chave. O jazz, hoje, vive sob o império do princípio do prazer. E como Eros e Tanatos andam juntos, já dizia o velho Freud, é de se supor que o jazz vive a às vezes deliciosa, às vezes dolorosa, transição da condição de música viva para a de música de museu. O futuro dirá. ∎

Reencontro outonal

Concerto histórico do pianista Vladimir Horowitz em seu retorno à Rússia, em 1986, tem lançamento nacional

Em 20 de abril de 1986, o pianista Vladimir Horowitz voltou à Rússia. Aos 82 anos de idade, esse foi seu reencontro com a terra natal, depois de mais de 60 anos de ausência. Naturalizado americano em 1942, Horowitz sentia, com a velhice, um desejo crescente de rever seu país. Em 1985, quando foi retomado o acordo de intercâmbio cultural russo-americano, ele percebeu que tinha uma chance de realizar esse sonho outonal. Assim, no ano seguinte, levando – como era seu costume e exigência ao tocar em qualquer sala de concerto do mundo – seu próprio piano Steinway a Moscou, Horowitz apresentou-se no Grande Auditório do Conservatório, diante de 1.800 pessoas. Já ancião (ele morreria três anos depois), tocou com a inimitável combinação de sutileza e força que lhe deu a reputação de melhor pianista romântico deste século. Seu recital começou com uma sonata de Scarlatti, e, quando ele chegou às peças de Rachmaninof e Scriabin, boa parte da platéia estava chorando. Esse momento histórico foi transmitido ao vivo pelas TVs do mundo todo, e registrado em um comovente CD da Deutsche Grammophon, agora lançado no Brasil, que traz também esplêndidos registros de Mozart (*Sonata K.330*), Liszt, Schubert, Chopin e Schumann. – LUIS S. KRAUSZ

Horowitz: CD registra retorno emocionante à Rússia

Villa integral

O Violoncelo do Villa é uma série de três volumes com a integral das obras de Villa-Lobos para violoncelo e piano que a violoncelista Tânia Lisboa e a pianista Miriam Braga estão gravando para o selo londrino Meridian Records. O primeiro CD (gravado no ano passado, mas só lançado aqui agora, junto com o segundo) traz peças como *Berceuse*, a *Ária* das *Bachianas Brasileiras nº 5*, a *Pequena Suíte* e *Bachianas Brasileiras nº 2* em leituras afinadas com o temperamento do compositor, cheias de imaginação. No volume 2, estão *Segunda Sonata*, *Prelúdios nº 8* e *nº 14* e a peça *Choro Bis*, entre outros. – LSK

Puro clima

Roseland NYC Live era para ser apenas um CD ao vivo do Portishead, mas pode ser considerado um novo álbum desse grupo inglês, que ganhou prestígio tecendo climas melancólicos, inspirados em trilhas de filmes, sonoridades do jazz e soul e fragmentos do hip-hop. Com uma rara qualidade de gravação e com o apoio de uma grande orquestra, o DJ Geoff Barrow e a soprano Beth Gibbons esculpem talvez as mais belas e tristes melodias deste fim de década, como as clássicas *Glory Box* e *Sour Times*, que ganharam novas versões. – ANTONIO PRADA

Ópera-tango

A antiga paixão de Gidon Kremer por Astor Piazzolla continua gerando novos frutos. À frente de sua já célebre Kremerata, o violinista comanda uma nova gravação (álbum duplo, pelo selo Teldec) da opereta *María de Buenos Aires*, de 1968, do grande compositor portenho que deu ao tango a classe e a profundidade da música de concerto. Maria, a protagonista, é a personificação do multicultural tango – e sua trajetória, no libreto de Jose Ferrer, vai dos subúrbios ao centro da cidade, dos cabarés aos bordéis e do esgotamento à ressurreição. – LSK

Garota difícil

Quarto álbum-solo de PJ Harvey, *Is This Desire?* não é para todos os gostos. Singular, a cantora Polly Jean não é dessas garotas de sonoridade fácil. Courtney Love (a pré-Hollywood), por exemplo, soa romântica se comparada a essa britânica. As composições investem em texturas, apoiadas no melhor rock, cheias de efeitos e muito barulho. As letras são sempre densas, obsessivas, claustrofóbicas, por vezes até bizarras. Sua voz, diabólica. Experimente começar com as inconfortáveis *My Beautiful Leah* e *A Perfect Day Elise*. E ame-a ou deixe-a. – AP

FOTO DIVULGAÇÃO

Todos os tons de Gal

Novo disco da cantora baiana, *Aquele Frevo Axé*, equilibra apelo popular e leves ousadias

Em seu novo disco, *Aquele Frevo Axé*, a Gal Costa que toca no rádio, que soa popular, com músicas do tipo *Chuva de Prata*, se encontra com a Gal levemente ousada, que encenou polêmicas, em 1993, ao se deixar dirigir por Gerald Thomas no show *O Sorriso do Gato de Alice*. No CD de agora (pelo selo BMG), a Gal que regrava *Você*, uma das baladas irresistíveis de Tim Maia, é também a que grava a pouco radiofônica (e linda) *Assum Branco*, de José Miguel Wisnik. Acendendo uma vela para o rádio do tipo exportação no duo com o argentino Pedro Aznar em *Amor de Juventud* e outra para o axé de Carlinhos Brown em *Aguarte Agora*, Gal faz um disco em que o pluralismo técnico de sua voz, que transita por todas essas nuances rítmicas e melódicas, se vê realçado. Nesse contexto, *Qui nem Jiló*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, ganha belo arranjo com sopros, a cargo de Carlos Malta. E aí está outro segredo do CD: baseado na idéia original de Gal de incorporar elementos eletrônicos a seus arranjos, o produtor Celso Fonseca se valeu de novos colaboradores, como Malta e o trombonista Vittor Santos, que brilha como arranjador em *Esquadros*, de Adriana Calcanhotto, e em *Calling You*, que virou bossa-novística com baixo acústico de Ron Carter. Num cenário saturado de regravações e reinterpretações infinitas de obras consagradas, o novo disco da consagrada Gal traz surpresas aqui e ali. E isso já é um mérito. – ANDRÉ LUIZ BARROS

Gal Costa: voz plural para repertório eclético

FOTO BOB WOLFENSON/DIVULGAÇÃO

Um certo Oriente

O *Réquiem* de Mozart, em registro da Orquestra Filarmônica e Coro eslovacos, gravado originalmente em 1985, é um dos lançamentos que marcam a chegada do selo Naxos ao Brasil (não mais em CDs importados, mas fabricados aqui). O grupo – que já impressionou maestros do porte de Claudio Abbado e Ricardo Muti – exibe o talento e a qualidade, na época praticamente ignorados no Ocidente, dos músicos de um país com uma das mais sólidas tradições musicais da Europa Central, onde o próprio Mozart estreou muitas de suas obras. O preço dos CDs é popular: R$ 10. – LSK

Cravo atual

Há séculos o repertório de cravo é executado em pianofortes e pianos. A escola de interpretação histórica conseguiu restituir a essas obras seus timbres e texturas originais, mas a cravista brasileira Rosana Lanzelotte avançou mais um passo: executa ao cravo peças concebidas para o piano. Seu CD *O Cravo Brasileiro* traz, além de surpreendentes composições contemporâneas para este instrumento – como a *Suíte* de Antônio Guerreiro, a *Sonata* de Osvaldo Lacerda e as *Peças de Ocasião* de Ernani Aguiar –, obras de Ernesto Nazareth e Cáudio Santoro, concebidas para o piano. – LSK

O fino da festa

Ao inventar CD comemorativo de seus 40 anos, a loja paulistana Daslu, templo de roupas de luxo, fez mais que uma coletânea circunstancial. Juntou (12) hits da predileção de dez entre dez mulheres que se imaginam geneticamente chiques. O que elas ouvem? Sussurros de Catherine Deneuve (com Malcom MacLaren) em *Paris, Paris*; Alain Delon e Dalila com a deliciosa breguice de *Parole, Parole*; e, lógico, *Unforgettable*, por Nat King Cole; entre outras do gênero. Aliás, abstraia-se das discussões sobre gêneros ou tendências, porque o CD é indispensável a qualquer acesso de fineza que se preze. – SÉRGIO RIBAS

Nova safra

O competente Quarteto Moyzes, da Eslováquia, é o responsável pelo registro dos *Quartetos nº 1* e *nº 2* do compositor contemporâneo brasileiro Guilherme Bauer, obras de 1983 e 1997, e do *Quarteto nº 1* do também brasileiro Harry Crowl, em CD da Paulus. Os compositores trilham caminhos independentes de modelos e demonstram como é possível renovar essa forma, consagrada desde Haydn. Premiado pela Sociedade de Cultura Artística, Bauer foi aluno de Cláudio Santoro e Guerra Peixe. Sua linguagem musical livre apóia-se muitas vezes em tradições populares. Crowl é formado pela Juilliard School of Music. – LSK

Agitação no reino das batutas

Kurt Masur vai assumir a Filarmônica de Londres, e admiradores fazem pressão para que Simon Rattle fique na Inglaterra. Por Mariana Barbosa, de Londres

Novidades no mundo da regência inglesa. Depois de amargar anos de dificuldades financeiras e sem um regente titular que lhe traçasse metas de excelência artística, a Orquestra Filarmônica de Londres (LPO) já garantiu a presença de um grande maestro para começar bem o próximo milênio: o alemão Kurt Masur, atual titular da Filarmônica de Nova York. A orquestra inglesa, que está baseada no Royal Festival Hall, já viveu tempos áureos com Bernard Haitink e Klaus Tennstedt, mas ultimamente anda meio à sombra da Orquestra Sinfônica de Londres (LSO). Com a autoridade, disciplina e princípios artísticos característicos de Masur – que assume o posto em 2000, com um contrato de cinco anos –, a orquestra vai poder almejar respeitabilidade, atrair patrocínios maiores e aumentar seu público.

Não que Masur estivesse precisando de grandes desafios. Aos 71 anos, ele teria todo o direito de assumir que seu cargo na Filarmônica de Nova York era vitalício. Desde 1991, ele vem dirigindo a orquestra com retidão, elevando o moral dos músicos, melhorando o som e aumentando o número de assinantes. Acontece que ultimamente ele anda se desentendendo com a diretora executiva da orquestra, que, interessada em programas mais inovadores, com apelos mais comerciais, convidou-o para se aposentar em 2002.

Rattle (acima), sem orquestra, tem apoio de fãs, e Masur (à direita) é a esperança da LPO

A proposta da LPO, uma orquestra autogerenciada que vinha sondando Masur há mais de dois anos, tornou-se, de repente, bastante atraente: serão apenas sete concertos por temporada (um terço dos compromissos de Nova York), o que está longe do ideal para um regente imprimir seu estilo a uma orquestra. Assim, ninguém espera que ele dê grandes vôos musicais, mas se ele conseguir resgatar a tradição "germânica" da orquestra, que anda meio abandonada, já será um grande feito.

Como se a quantidade de orquestras na Inglaterra não fosse o bastante, sobretudo em Londres, onde LPO, LSO, Philharmonia, Royal Philharmonic e a Sinfônica da BBC disputam público, patrocínio e o pouco de subsídio que resta, um grupo de admiradores de Simon Rattle, um dos maestros mais prestigiados da atualidade, está propondo a criação de uma orquestra – e um teatro – só para ele. Desde que terminou sua extraordinária parceria de 18 anos com a Orquestra Sinfônica de Birmingham (CBSO), em agosto, Sir Simon anda em busca de novos vôos artísticos e financeiros e está sendo sondado por nada menos que as Orquestras Filarmônicas de Berlim e de Viena, com as quais já vem colaborando regularmente.

Aos 43 anos, Rattle é o maior regente britânico contemporâneo, e seu talento musical, carisma e capacidade de comunicação foram capazes de transformar a CBSO, que era um conjuntinho provinciano, em uma orquestra internacional de primeiro time e, com a construção do melhor teatro da Inglaterra, pôr Birmingham no mapa artístico da Europa.

A iniciativa para manter Rattle na Inglaterra está sendo orquestrada pelo regente John Carewe, que foi professor de Rattle. O texto do Projeto Rattle, um documento de quatro páginas entregue ao ministro da Cultura, ressalta a importância do regente na vida cultural e social do país como catalisador de projetos comunitários, educativos e de televisão: "Acreditamos que essas características serão cada vez mais importantes no futuro, e nosso projeto é oferecer a ele um motivo para permanecer na Grã-Bretanha para que seu país natal possa colher os benefícios de seu talento singular".

FOTO DIVULGAÇÃO

A eterna abre-alas

A pioneira Chiquinha Gonzaga tem peças reinterpretadas por Clara Sverner

Rebelde em seu tempo, pioneira da emancipação feminina, Chiquinha Gonzaga (1847-1935) foi a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil, em 1885. Numa época em que a música era privilégio dos homens e a maior parte do que se ouvia nos salões brasileiros era de molde europeu, ela misturou, em seu piano, as polcas e valsas estrangeiras aos lundus, cateretês e maxixes que floresciam em torno das senzalas e, mais tarde, dos cortiços. Lançou, assim, as sementes de uma música genuinamente brasileira, situada entre o popular, como a marcha carnavalesca *Ó Abre Alas* (composta há cem anos) e a música de concerto. A personalidade e a trajetória de Chiquinha Gonzaga — que neste mês vira tema de minissérie da TV Globo — sempre impressionaram a pianista Clara Sverner, que em 1980 gravou um LP com peças da compositora. O projeto de remasterizar o disco acabou levando Sverner à reinterpretação das peças, 18 anos depois, no CD *Chiquinha Gonzaga por Clara Sverner*, lançado pelo selo Ergo, da própria pianista. Aí estão números como *Amapá*, *Tupan* e *Atrahente*, interpretados com a doçura, a devoção e a alegria de viver características de uma compositora pioneira em mais de um sentido. — LUIS S. KRAUSZ

Clara Sverner (acima): antiga admiração por Chiquinha Gonzaga

Memória fresca

Novo lote da *Coleção Itaú Cultural – Acervo Funarte* traz obra-prima

A música de concerto é o forte do novo lote de dez discos da *Coleção Musical Itaú Cultural – Acervo Funarte*. Centrado na remasterização de LPs gravados nos anos 70 e 80, o projeto começou em 1997. Os cinco CDs que faltam para completar a prometida cifra de 60 devem sair até fevereiro. Na remessa atual, o disco mais importante é o que traz a *Sonata op. 14 em lá maior para violino e piano*, de Leopoldo Miguez (1850-1902). Muito bem escrita para o violino, e com uma surpreendente fuga no terceiro movimento, é a melhor obra brasileira no gênero, aparecendo em gravação ao vivo de Mariuccia Iacovino (violino) e Arnaldo Estrella (piano). Outros títulos são as *Sonatas para violoncelo e piano*, de Camargo Guarnieri; um recital do pianista Caio Pagano, com obras de autores nacionais do século 20, e homenagens a Esther Scliar e Koellreuter. Na área regional, continuam as coleções *A Arte da Cantoria* e *Documento Sonoro do Folclore Brasileiro* (volumes 6 e 7). Por fim, a MPB foi contemplada com um só volume, mas representativo: sambas de Wilson Batista são interpretados por Joyce, Araci de Almeida e Clementina de Jesus, além do próprio autor. — IRINEU FRANCO PERPÉTUO

A coleção: gravações dos anos 70 e 80 em CD

De volta à estrada, 20 anos depois

Black Sabbath, a banda pioneira do heavy metal, faz turnê do disco que reuniu sua formação original

O Black Sabbath — a banda-mãe do heavy metal, que influencia dez entre dez bandas de rock pesado — volta à estrada depois de gravar com sua formação original, após quase 20 anos de separação. Ozzy Osbourne (vocais), Tony Iommi (guitarra), Geezer Butler (baixo) e Bill Ward (bateria) se reuniram para deixar claro que aquela história de que o rock'n'roll morreu é mesmo uma piada. A turnê americana, que começou em Phoenix (no dia 31 de dezembro, bem ao estilo do Sabbath) se estende até fevereiro. O repertório é o de *Reunion*, o álbum gravado ao vivo na Inglaterra e que inclui as memoráveis *War Pigs*, *Sabbath Bloody Sabbath*, *Children Of The Grave*, entre outras. Mas os rapazes — todos na casa dos 50 anos — gravaram também duas inéditas: *Psycho Man* e *Selling in My Soul*, que soam como o velho Sabbath dos temas místicos e sobrenaturais, com a sonoridade dos anos 90. Como Ozzy vai muitíssimo bem em sua carreira-solo, não precisava voltar por dinheiro. Voltou porque a química voltou a funcionar. — SERGIO ROCHA

Black Sabbath: CD e turnê, de novo

FOTOS DIVULGAÇÃO

O MUNDO COMO ENIGMA E TRAVESSURA

No disco *Mergulhar na Surpresa*, Maurício Pereira faz uma celebração radical de estilos, aliando o mínimo ao oblíquo, a invenção ao rigor

Por Sérgio Augusto de Andrade

Para a maior parte dos artistas e dos músicos, reagir às regras do mercado costuma ser uma questão de estratégia. Para Maurício Pereira, é uma questão de sobrevivência. Podendo se dar ao luxo de uma inteligência quase que extravagantemente original, até suas reações são muito particulares: em vez de nadar contra a maré, Maurício Pereira prefere mergulhar na surpresa.

Mergulhar na Surpresa, seu mais recente disco, é o mais importante acontecimento da música brasileira nos últimos tempos.

É fácil perceber por quê. Maurício Pereira compõe como se o mundo fosse, alternadamente, um enigma e uma travessura: como ficou fácil ser global, Maurício Pereira faz questão de ser local — mais que paulista, paulistano; mais que paulistano, italiano (*Wanda*) e português (*Quem É Quem*); mais que italiano e português, Pereira (*Pan y Leche*). Sua música começa e termina nos limites exatos de sua vida pessoal.

Para resguardar ambas — sua música e sua vida pessoal —, *Mergulhar na Surpresa* alia o mínimo ao oblíquo, a invenção ao rigor: contra o tumulto desordenado das sonoridades, Maurício Pereira parece cantar sempre desconfiando de que talvez mesmo a voz humana seja só outro erro. Sua emissão, por isso, reduz qualquer ênfase a um imperdoável desvio de estilo: a linha que separa a melodia da prosa nunca flutuou tanto. Como em Mallarmé, a própria distinção entre a poesia e a prosa não existe — o que existe é o alfabeto, e o acaso feliz na busca da fundação da palavra: as modulações de Maurício Pereira tratam cada sílaba, num casto agenciamento de articulações, como um tesouro frágil — um tesouro cuja chave, paradoxalmente, é o amor ao silêncio. *Mergulhar na Surpresa* desfaz esse paradoxo.

A voz, assim, não é nunca um instrumento, um timbre ou um truque — a voz passa a ser, simplesmente, uma presença. A música de Maurício Pereira tenta convencer o silêncio a acolher essa presença como uma convidada bem-vinda numa festa secreta.

Muito além de temas, mais uma vez, *Mergulhar na Surpresa* festeja uma celebração radical de estilos que incorpora, com comparável felicidade, acidentes (como na introdução de *Soley Soley*), ritmos italianos (*Wanda*), latinos (*Pan y Leche*), cariocas (*Ironia*), sertanejos (*Curitibana*) e country (*Coyote*) — todos repensados, reimaginados e recuperados como se fossem uma combinação inédita de John Cage, Ciro Monteiro, Elvis Costello, Hank Williams e Bashô filtrados por uma nuvem de ópio. As interpretações de *Wanda* — do impagável Paolo Conte — e *Ironia*, de Paulinho da Viola, numa divisão quase impossível em 7/4, são absolutamente históricas. E só Maurício Pereira conseguiria fazer uma balada country como *Coyote* soar como se Lou Reed resolvesse algum dia brincar de Willie Nelson.

A descoberta de seu pianista, Daniel Szafran, também foi fundamental. Daniel Szafran é um músico que multiplica invenções em seus arranjos com a vitalidade maníaca dos melhores momentos de um Nicky Hopkins ou um Max Middleton; suas harmonias são uma antologia inesgotável de nuances, *insights*, *boutades* e citações; um deslumbrante espetáculo de excitação pop, virtuosismo e humor, embalados pela energia lisérgica de um duende rejuvenescido e febril. A arte de Daniel Szafran é o melhor trampolim para qualquer mergulho no novo.

Maurício Pereira batizou a canção que dá nome ao disco baseado numa expressão de seu filho que, ainda muito pequeno, apontou para um lago, quando os dois brincavam perto de uma serra, no interior, e sentenciou — com a concisão misteriosa e encantada de certas crianças — "mergulhar na surpresa". Os últimos versos da letra, aliás, confessam: "Na verdade ainda estou parado na porta/ (...) imaginando/ imaginando o que o menino quis dizer com/ mergulhar na surpresa!".

Martim, o filho de Maurício Pereira, certamente não teria dúvida nenhuma. Mergulhar na surpresa é o que sente qualquer pessoa quando ouve o disco de seu pai.

Se ficou fácil ser global, Maurício Pereira (acima) faz questão de ser local no CD *Mergulhar na Surpresa* (no alto), incorporando ritmos italianos, latinos, cariocas, sertanejos e country – como uma combinação de John Cage, Ciro Monteiro, Elvis Costello, Hank Williams e Bashô filtrados por uma nuvem de ópio. O CD é editado pelo selo Atração

FOTO DIVULGAÇÃO

A Música de Janeiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Irineu Franco Perpétuo

PãodeAçúcar

	INTÉRPRETE	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
LÍRICA	O maestro brasileiro **John Neschling** (*foto*) abre a temporada do Teatro Massimo de Palermo, cuja direção musical divide com a da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo.	Estreada em Berlim, em 1925, *Wozzeck*, de Alban Berg, tem libreto do próprio compositor, adaptado de drama homônimo de Georg Büchner. A personagem-título é um soldado que, humilhado por seu capitão e utilizado como cobaia por seu médico, enlouquece a ponto de assassinar a mãe de seu filho ao suspeitar que ela o trai com o tambor-mor do regimento.	Teatro Massimo – via R. Wagner, 2, em Palermo. Tel. 00-39-091/605-3111.	Dia 26/1.	Depois de 23 anos fechado, o Teatro Massimo de Palermo reabriu em 12 de maio de 1997. É um dos mais belos da Itália, e sua acústica peculiar já foi comparada à da casa de ópera que abriga o Festival de Bayreuth, na Alemanha.	Na estrutura de *Wozzeck*, uma obra-prima, na qual Berg mostra absoluto domínio da forma musical. O primeiro ato é uma suíte de cinco peças programáticas; o segundo, uma sinfonia em cinco movimentos, e o terceiro, cinco invenções sobre diferentes idéias em ostinato.	Uma vez em Palermo, alugue um carro ou tome um ônibus até Agrigento – apenas uma hora de estrada pelo belo interior da Sicília – e você terá a oportunidade de visitar um notável conglomerado de ruínas de templos da Antiguidade grega.
LÍRICA	A soprano capixaba **Eliane Coelho** (*foto*) e o veterano barítono italiano Renato Bruson são os astros de *I Vespri Siciliani*, de Verdi, na Ópera de Viena.	Ópera em cinco atos de Verdi sobre libreto de Scribe e Charles Duveyrier, *I Vespri Siciliani* estreou em Paris, em 1855. Ambientada na Sicília do século 13, narra as tentativas dos sicilianos para libertar sua ilha da ocupação francesa.	Wiener Staatsoper – Hanuschgasse 3, em Viena. Tel. 00-43-1/513-1-513.	Dias 19, 22 e 26/1.	Integrante do elenco estável da Ópera de Viena, Eliane Coelho é a única cantora lírica brasileira com carreira internacional expressiva, e encara um dos mais pesados e exigentes papéis verdianos – Elena, irmã de Frederico da Áustria.	No experiente e sólido barítono italiano Renato Bruson – encantou o público paulistano na ópera *Otello*, em 1997 –, que canta Guido di Monforte, governador da Sicília, cujo grande momento é o monólogo que inicia o terceiro ato, *In Braccio alle Dovizie*.	Difícil imaginar uma Elena mais poderosa que Maria Callas – sua única gravação da ópera, feita ao vivo em Florença, em 1951, permanecia inédita até 1997, quando foi lançada pela EMI na grande coleção fonográfica que homenageou o 20º aniversário de sua morte.
LÍRICA	**Ruth Ann Swenson** (*foto*) como Lucia, Ramón Vargas (Edgardo), Anthony Michaels-Moore (Enrico) e Alastair Miles (Raimondo) são os astros da nova produção de Nicolas Joël da ópera *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, no Metropolitan de Nova York, com cenografia de Ezio Frigerio e regência de Carlo Rizzi.	A mais popular das óperas de Donizetti, *Lucia di Lammermoor* tem três atos e foi estreada em Nápoles, em 1835. Baseado em Walter Scott, o libreto de Salvatore Camarano é ambientado na Escócia, narrando o amor impossível vivido pela personagem-título e por Edgardo de Rawenswood – cujas famílias são inimigas mortais.	Metropolitan Opera – 30 Lincoln Center, em Nova York. Tel. 00-1-212/799-3100 e 00-1-212/362-6000. Ingressos entre US$ 25 e US$ 130.	Dias 8, 12, 16, 20 e 23/1.	Com bicentenário de nascimento comemorado em 1997, e sesquicentenário de morte celebrado em 1998, Donizetti voltou à moda. Unindo veia dramática e inspiração melódica, Lucia é a mais bem-acabada das 69 óperas do compositor italiano.	Na americana Ruth Ann Swenson, um dos nomes mais expressivos do *bel canto* na atualidade, que tem tudo para brilhar na enorme cena de loucura do final do terceiro ato, que contém uma difícil passagem em unissono em que a voz é acompanhada por uma flauta.	Confira o talento de Ruth Ann Swenson em *Positively Golden*, CD de árias lançado pela EMI em que a soprano coloratura, acompanhada pela Filarmônica de Londres, regida por Nicola Rescigno, canta árias de Bellini, Donizetti, Gounod e Meyerbeer.
SINFÔNICA	Radicada em Londres há mais de 30 anos, a brasileira **Cristina Ortiz** (*foto*) se apresenta com regularidade na Série Internacional de Piano do Queen Elizabeth Hall, que esta temporada traz também Daniel Barenboim e Mikhail Pletnev, entre outros.	Sob o título *La Boîte à Trouvailles*, o programa traz uma série de peças dos últimos cem anos, redescobertas por Cristina Ortiz em seu "baú de partituras", como: *2 Novelettes*, de Poulenc; *Variações sobre um Tema Popular* e *Serenata Espanhola*, de Frutuoso Viana; *4 Impressões Íntimas*, de Mompou, e *2ª Suíte Brasileira* e *Valsa Suburbana*, de Oscar Lorenzo Fernandez.	Queen Elizabeth Hall, South Bank Centre, Londres. Tel. 00-44-171/9604242.	Dia 26/1 às 19h45. Serviço de ingressos pela Internet: www.sbc.org.uk.	Os organizadores da série oferecem uma razão: "Viana e Lorenzo Fernandez, compatriotas de Ortiz, escreveram músicas com títulos tão evocativos que podemos garantir que o brilho do sol brasileiro irá afugentar o clima frio de janeiro do Queen Elizabeth Hall!".	Para aqueles que não conseguirem garantir os melhores lugares do teatro, nos dois telões das laterais do palco que estarão transmitindo closes da pianista e do movimento de suas mãos.	O complexo cultural South Bank Centre (SBC) conta com uma livraria, uma loja de discos, bares e cafés. Há também o The Peoples Palace, um restaurante com uma bela vista para o Tâmisa, onde, não raro, costuma-se esbarrar com os artistas que estão se apresentando em uma das salas do SBC.
SINFÔNICA	**Carlo Maria Giulini** (*foto*) rege a Orquestra de Paris.	Duas noites inteiramente dedicadas a Schubert. O programa começa com a mais popular peça sinfônica do compositor, a *Sinfonia nº 8* em si menor, a *Inacabada*, sendo complementado por sua última obra no gênero, a *Sinfonia nº 9 em dó maior*, a *Grande*.	Salle Pleyel – 252, rue du Fbg St Honoré, em Paris. Tel. 00-33-1/4563-0740.	Dias 13 e 14/1, às 20h.	Aos 84 anos, o italiano Carlo Maria Giulini é um dos últimos remanescentes de uma grande geração de regentes. Sua saúde tem declinado, o que faz de cada uma de suas apresentações uma ocasião muito rara.	Na *Inacabada*, escrita em outono de 1822, que ficou guardada na casa de um amigo de Schubert, sendo descoberta e estreada apenas em 1865 – 37 anos após a morte do compositor. O motivo pelo qual Schubert não quis terminar a obra continua desconhecido.	Na mesma Salle Pleyel, o mês de janeiro se encerra com uma atração convidada: a Orquestra de Cleveland, regida por Christoph von Dohnányi, apresenta a *Sagração da Primavera*, de Stravinsky, dia 30, às 20h.
SINFÔNICA	Regente da Staatsoper de Berlim, **Daniel Barenboim** (*foto*) dá uma canja na Filarmônica da mesma cidade em janeiro, tendo o pianista Yefim Bronfman como solista convidado.	Bronfman é o solista do *Concerto nº 1* para piano e orquestra, composto em 1926 pelo húngaro Béla Bartók (1881-1945). Em seguida, a Filarmônica de Berlim interpreta a mais popular obra sinfônica do russo Piotr Ilitch Tchaikovski (1840-1893) – a *Sinfonia nº 6 em si menor*, a *Patética*, de 1893.	Filarmônica de Berlim – Matthäikirchstrasse 1, em Berlim. Tel. 00-49-30/2090-2002.	Dias 23, 24 e 25/1, às 20h.	Para os melômanos, ir a Berlim e não ouvir a Filarmônica é pecado tão ou mais grave do que é, para os católicos, ir a Roma e não ver o papa.	Na escrita pianística percussiva do concerto de Bartók – tocada pelo próprio compositor em sua estréia, em 1926, com regência de Furtwängler, a obra foi acusada de "feiúra" por um crítico que certamente não apreciou o poderoso elemento rítmico presente em seus três movimentos.	Steven Isserlis é o solista da Filarmônica de Berlim nos dias 29, 30 e 31, tocando o *Concerto para violoncelo e orquestra*, de Elgar. Regido por Christoph Eschenbach, o programa é complementado pelo *Quarteto com piano em sol menor*, de Brahms, orquestrado por Schönberg.
SINFÔNICA	A soprano francesa **Natalie Dessay** (*foto*) é a solista convidada da Accademia Nazionale di Santa Cecilia, regida por Myung-Whun Chung.	Depois da *Habanera* e da *Rapsódia Espanhola*, de Ravel, Dessay entra em cena para cantar duas peças: a melosa *Vocalise*, de Rachmaninov, e o difícil e pouco executado *Concerto para soprano coloratura e orquestra*, de Glière. A orquestra encerra a apresentação com as *Danças Sinfônicas op. 45*, de Rachmaninov.	Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Via della Conciliazione 4, em Roma. Tel. 00-39-06/6880-1044.	Dia 24/1, às 17h30; dia 25/1, às 21h; dia 26, às 19h30.	Artista exclusivo da Deutsche Grammophon, o coreano Myung-Whun Chung, de 45 anos, galvanizou a Accademia di Santa Cecilia desde que assumiu sua direção, em outubro de 1997, melhorando consideravelmente o nível da orquestra.	Na soprano francesa Natalie Dessay, que está em evidência, com agilidade nas coloraturas e facilidade incomum para alcançar as notas superagudas, que ficou patente em seu disco-solo *Vocalise*, lançado pela EMI.	De 26 de janeiro a 4 de fevereiro, a Ópera de Roma estará apresentando *Il Barbiere di Siviglia*, de Rossini, com regência de Evelino Pidò, direção cênica de Hugo de Ana e o promissor tenor peruano Juan Diego Flores, de 25 anos de idade, no papel do Conde de Almaviva.
MPB	**Chico Buarque** (*foto*) faz show de lançamento de seu novo disco, *as cidades*.	O repertório traz as músicas do novo disco, de *Carioca* a *Assentamento*, e inclui também algumas músicas antigas e consagradas.	Canecão – Rua Venceslau Brás, 215, Botafogo, Rio de Janeiro. Tel. 021/543-1241.	Do dia 7 ao dia 31/1; 5ª, às 21h30; 6ª e sáb., às 22h30; dom., às 21h.	Chico Buarque não faz show há cinco anos, desde que lançou *Paratodos*. A expectativa de uma nova estréia sua é sempre muito grande. Com um time afinado de músicos, arranjos de Luiz Carlos Ramos e produção de Vinícius França, a versão ao vivo de *as cidades* promete.	Nas versões para o palco da nova boa fornada de músicas do compositor. Destaque para *Xote da Navegação*, parceria com Dominguinhos; *A Ostra e o Vento*, da trilha sonora do filme homônimo, o sambinha *Injuriado* e a onírica letra de *Sonhos Sonhos São*.	Na praia do Leme, próxima ao Canecão, fica o restaurante Da Brambini. Com poucas mesas, é recomendável fazer reserva. Mas os prazeres da mesa, neste caso, compensam até alguma espera, do peixe com molho de uvas às massas, variadas e preparadas com toque italiano. Tel: 021/275-4346.
MPB	**Zélia Duncan** (*foto*), Zé Ramalho, Sandra de Sá, Adriana Calcanhotto, Leila Pinheiro e Beto Guedes estão entre os convidados do Verão Musical FM, série de shows acústicos que acontecem sempre de sexta a domingo.	Os artistas, quase todos com disco novo na praça, mesclam os shows de lançamento dos seus CDs com os clássicos de seus respectivos repertórios.	Memorial da América Latina, Sala Simon Bolívar, Barra Funda, São Paulo. Tel. 011/823-9611.	De 15/1 a 7/2; sextas e sábs., às 21h; aos dom., às 20h. Preço: R$ 20.	O elenco de artistas da série atende a gostos variados, da música do tipo cabeça de Zélia Duncan ao som funkeado de Sandra de Sá, dos tons modernos de Adriana Calcanhotto ao estilo gótico-agreste de Zé Ramalho.	Nos cantores de sua preferência na intimidade de um espetáculo acústico, já que os shows acontecem na sala Simon Bolívar, com capacidade para 867 pessoas.	Uma opção prática para o jantar é a pizzaria Babbo Giovanni, com sua tradicional massa grossa, de bordas espessas e crocantes, e a irresistível calzone Mamma Celeste, com escarola e ricota. Rua Cardoso de Almeida, 407, tel. 011/825-4336.
MPB	O cantor **Nei Matogrosso** (*foto*) abre a turnê de lançamento de seu mais novo CD, *Olhos de Farol*, marcado pela aposta em nomes de uma nova geração da MPB, com Pedro Luís e Luiz Patite, contraposta a compositores com currículos mais longos, como Ronaldo Bastos, Itamar Assumpção e Luli.	Além das 13 músicas de novo disco, Ney Matogrosso fará um apanhado de todo o seu repertório, evocando o passado musical com sucessos que marcaram época.	Metropolitan – av. Ayrton Senna, 3.000, Jacarepaguá, Rio de Janeiro. Tel. 021/283-3773.	Estréia no dia 10/1. De 5ª a dom., às 22h.	Ney, que define o disco como um "embrião" do show, está comemorando 25 anos de carreira. "O palco me permite uma liberdade maior, é onde posso brincar com minha própria imagem", diz o cantor, que pretende evocar o passado com suas famosas coreografias.	Em *Poema*, letra inédita de Cazuza, que ganhou música e arranjo do guitarrista e parceiro Roberto Frejat, do Barão Vermelho. A canção está no CD e no repertório do show.	No mesmo Via Parque, um ponto de encontro da Barra da Tijuca, está o Gattobarra, filial do Gattopardo Café, com um cardápio de pizzas com massa fina, muita mussarela e manjericão.

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO: JOHN NESCHLING: VÂNIA TOLEDO/DIVULGAÇÃO / CHICO BUARQUE: EDUARDO SIMÕES

EDWARD ALBEE
O pesadelo americano

Uma entrevista exclusiva com o maior dramaturgo dos Estados Unidos, no mês da estréia brasileira de sua peça *Um Equilíbrio Delicado*

Por Angela Cozetti Pontual, em Nova York
Fotos de Alcir N. Silva, feitas especialmente para **BRAVO!**

Ao lado, Albee em seu *loft*, em Nova York. Na pág. oposta, Liz Taylor no filme *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*, de 1966

FOTO KEYSTONE

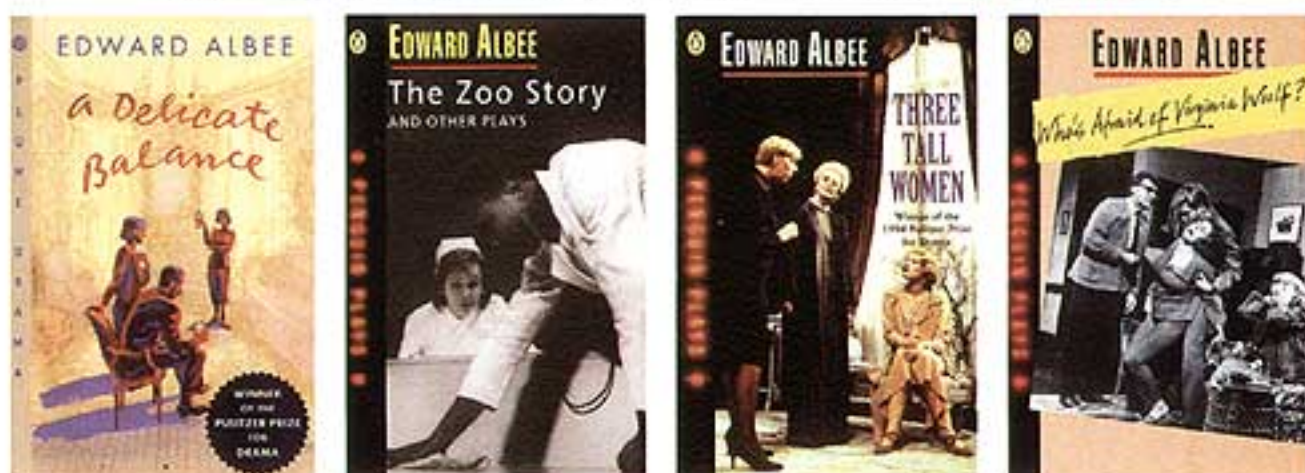
Quando sua primeira peça, A História do Zoológico, estreou em Berlim em 1959, Edward Albee era pouco mais que um jovem americano perto do desespero por ver chegar os 30 anos sem ter produzido nada de significativo. Hoje, aos 70, Albee finaliza sua 27ª peça na condição de maior dramaturgo americano vivo. Mas a raiva e a indignação com o que vê atrás da fachada do american dream não mudaram. E a julgar pela atualidade de Um Equilíbrio Delicado (o primeiro de seus três Prêmios Pulitzer, em 1967), a tragédia cotidiana também não. Trinta e dois anos depois de sua estréia nos Estados Unidos, a peça é montada no Brasil pela primeira vez. No dia 15, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, Tônia Carrero, Walmor Chagas, Ítalla Nandi, Luís de Lima, Camilla Amado e Clarice Niskier entram em cena para apresentar o que o diretor Eduardo Wotzik define como "um clássico, uma síntese da família deste século".

Albee já forneceu matéria-prima para grandes montagens do teatro brasileiro. Quem Tem Medo de Virginia Woolf?, sua peça mais conhecida, teve em Cacilda Becker uma notável intérprete (contracenando com Walmor), no papel que também já foi da própria Tônia e de Lilian Lemmertz (ambas dividiram o palco com Raul Cortez, que também fez A História do Zoológico). E Três Mulheres Altas, o texto que valeu ao autor seu mais recente Pulitzer, em 1994, foi montado por Beatriz Segall.

O dramaturgo nasceu na capital americana em 1928 e, com poucas semanas de vida, foi adotado pelo casal Frances e Reed Albee, ele um milionário dono de uma cadeia de teatros de vaudeville e cinemas, 23 anos mais velho que a mulher. Edward Franklin Albee teve uma educação esmerada e uma relação sempre problemática com os pais

adotivos, o que se vê refletido em algumas de suas peças, que, com freqüência, tratam da hipocrisia, do vazio e do desperdício de vidas e de relações baseadas em falsos valores. É o drama da impossibilidade de comunicação, que, em geral, deixa como única saída o embate. Identificado entre os melhores autores dos anos 60, Albee chegou a amargar um período em que suas criações, muitas experimentais, sofreram restrições da crítica e um menor entusiasmo do público, mas chegou aos anos 90 confirmando ser o grande nome da dramaturgia americana.

Em dezembro, numa manhã de inverno ameno em Nova York, Edward Albee concedeu uma entrevista exclusiva a **BRAVO!** em seu loft em TriBeCa. Originalmente um bairro de armazéns e mercados, TriBeCa é hoje um bairro de artistas. Numa das ruas históricas de prédios construídos no fim do século 18 e começo do 19, mora Albee.

A porta do elevador abre-se para uma sala imensa mas acolhedora. O loft, mais que o escritor, evidencia o colecionador de arte: quadros e esculturas dominam o espaço. A coleção começou a ser formada há 40 anos, quando ele viu o trabalho de um pintor desconhecido e decidiu que queria viver com aquele quadro para sempre. Comprou e não parou mais. Especializou-se em colecionar artistas desconhecidos, pintores, desenhistas, escultores e obras de arte africana. Albee, que há 28 anos tem como companheiro o escultor Jonathan Thomas, parece muito mais jovem do que a idade que tem. Não fuma, não bebe, cuida da dieta e faz ginástica numa academia quatro vezes por semana. Para a entrevista, ele municiou-se de um café e um sorriso impensável no mais afável dos seus personagens.

Abaixo, edições americanas de alguns dos principais textos de Albee: "Muita coisa me deixa zangado. Então escrevo minhas peças e tento corrigir a maneira como as pessoas se comportam". O dramaturgo considera todas as suas peças engajadas política e socialmente, mas diz preferir escrever sobre o *malaise* geral da sua sociedade e não sobre algum tema específico. *Um Equilíbrio Delicado* valeu a Albee seu primeiro Prêmio Pulitzer, em 1967. Na página oposta, o elenco da montagem brasileira durante ensaio: da esquerda para a direita, Walmor Chagas, Camilla Amado, Tônia Carrero, Íttala Nandi, Luís de Lima, Clarice Niskier e o diretor Eduardo Wotzik. Tônia, que neste ano comemora 50 anos de palco, foi quem sugeriu o texto a Wotzik, que o considera um clássico que sintetiza a família deste século

BRAVO!: Qual a melhor definição de Edward Albee: um homem feliz, amargurado, cheio de compaixão ou tudo isso ao mesmo tempo?

Edward Albee: Um homem muito ocupado que gosta muito do que faz. Gosto de escrever, gosto de dirigir teatro, gosto de ensinar, gosto de que as pessoas vejam meu trabalho no palco, gosto de dar palestras. Não sou um homem amargurado de jeito nenhum. Fico muito zangado com muitas coisas nos Estados Unidos. Fico zangado com o crescimento das forças governamentais reacionárias. Fico zangado com a letargia de grande parte do povo americano. Todo mundo na América parece só querer ficar rico, e só 40% votam. Muita coisa me deixa zangado. Então escrevo minhas peças e tento corrigir a maneira como as pessoas se comportam. Mas não tenho nada de amargo.

Na reedição do texto de *Um Equilíbrio Delicado* o sr. mudou uma frase sobre os republicanos. Em vez de "chatos", escreveu que eles são "brutais". Por quê?

Porque agora, além de chatos, eles são perigosos, cruéis. Os republicanos só se interessam pelos ricos, não pelos pobres, são preconceituosos, estão tentando destruir a Fundação Nacional das Artes, não gostam de cultura, são contra os gays e são brutais. Estão tentando se vingar da queda de Nixon.

O sr. concorda com Oscar Wilde quando ele diz que "os Estados Unidos são o único exemplo de um povo que passou da barbárie à decadência sem o estágio intermediário da civilização"?

É uma observação muito inteligente. Espero que não seja verdade.

Às vezes suas peças se baseiam na memória profunda, às vezes na dramaticidade de fatos banais do cotidiano. O que o faz escolher um caminho ou outro?

É uma combinação. O que eu lembro, o que acho que lembro, o que gostaria de lembrar, o que invento. É uma composição. Você põe tudo no caldeirão e mistura.

Os personagens *Três Mulheres Altas* são criados com base na memória?

Sim, é a peça mais autobiográfica que escrevi. Escrevi três peças biográficas. Primeiro, *A Morte de Bessie Smith*, contando a morte da grande cantora negra de blues. É biográfica embora eu tenha inventado todos os personagens da peça. Escrevi uma peça sobre Federico García Lorca, *The Lorca Play*, que ainda não foi montada nos Estados Unidos. E *Três Mulheres Altas* é basicamente sobre minha mãe adotiva.

Foi difícil lidar com o fato de ter sido adotado?

É a única experiência que eu tenho, não posso compará-la com mais nada. Para minha educação foi bom que essas pessoas que me adotaram fossem ricas, freqüentei boas escolas. Eles eram republicanos, muito reacionários, muito negativos, muito preconceituosos. Então, vendo a vida deles, aprendi a ser diferente disso. Odiava os valores deles. Essa foi uma experência valiosa.

Como é o seu processo criativo?

Não falo sobre isso porque não ajuda em nada. Algumas pessoas têm um processo criativo, outras não (*ri*).

Em *Três Mulheres Altas* há ousadias formais que não se encontram em *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*. Houve uma evolução em sua dramaturgia?

Cada peça deve ser uma nova experiência. Eu faço de conta que cada peça que escrevo é a primeira. Fica mais interessante para mim. E gosto de tentar coisas diferentes. Às vezes a ilusão de ser naturalista, às vezes coisas experimentais. Sigo o que passa pela minha cabeça.

O sr. é considerado um dos herdeiros da grande dramaturgia americana fundada por O'Neill, que teve em Tennessee Williams e Arthur Miller notáveis ramificações. O sr. concorda com sua inclusão nessa linhagem?

Bem, esses são sem dúvida os três autores teatrais americanos mais importantes. Porém há muitas diferenças. Arthur Miller é muito mais engajado política e socialmente do que Tennessee Williams, e este tem personagens e peças muito diferentes. Odeio generalizações. Mas é uma boa linhagem. Se eu puder ser incluído na companhia deles, acho ótimo.

Seu teatro começou a ter enorme repercussão numa época em que também foram muito valorizadas propostas radicais como as do Living Theatre e, mais recentemente, de encenadores como Bob Wilson. Como vê essas experiências?

O Living Theatre começou em meados dos anos 50. Eram exploradores e tiveram muito valor. Fizeram trabalhos ótimos. Infelizmente tiveram problemas com o governo americano, sofreram ataques, mudaram-se para a Europa, e o movimento deles declinou. Bob Wilson, quando bom, é muito bom; quando ruim, é horrível. É basicamente um artista visual, como tal acho interessante. Mas ele não gosta de idéias, de texto nem de linguagem. Não me agrada o compositor que

Onde e Quando

Um Equilíbrio Delicado, de Edward Albee. Direção de Eduardo Wotzik. Teatro 1, Centro Cultural Banco do Brasil (r. Primeiro de Março, 66, Rio de Janeiro). De 15/1 até maio. De 4ª a domingo. Ingressos: R$ 10

FOTO DIVULGAÇÃO

Um Clássico Moderno

Um Equilíbrio Delicado é encenada pela primeira vez no Brasil

Um Equilíbrio Delicado valeu a Edward Albee seu primeiro Prêmio Pulitzer, em 1967 (os outros que recebeu foram em 1975, por *Paisagem Marinha*, e em 1994, por *Três Mulheres Altas*). A peça estreou em Nova York em 1966, com direção de Alan Schneider, com Jessica Tandy no papel de Agnes, personagem que no cinema foi vivido por Katharine Hepburn. O sucesso teatral se repetiu na remontagem americana 30 anos depois, com direção de Gerald Gutierrez. "Se alguém quiser saber, no futuro, como era a família do século 20, vai encontrá-la nessa peça", diz o diretor da montagem brasileira, Eduardo Wotzik.

Em *Um Equilíbrio Delicado*, Agnes (Tônia Carrero) e Tobias (Walmor Chagas) formam o casal que se defronta com a nulidade de suas vidas e a fragilidade de suas autodefesas quando a filha de 36 anos, Julia (Clarice Niskier), volta para a casa dos pais depois do fim de seu quarto casamento. A acomodação fica quase impossível porque o casal de melhores amigos, Edna (Camilla Amado) e Harry (Luís de Lima), apareceu para ficar, fugindo do terror que experimentaram quando estavam sozinhos em casa. Claire (Íttala Nandi), a bêbada irmã de Agnes e o personagem mais lúcido, completa a população da casa.

A peça teve grandes intérpretes, como Madeleine Renault e Jean-Louis Barrault na montagem francesa. Tônia Carrero, que neste ano comemora 50 anos de palco, diz que montar *Um Equilíbrio Delicado* é uma antiga intenção: "Acho Albee um Tchekhov do nosso tempo. Faz uma estupenda crítica da sociedade americana, e, como todos os outros países espelham-se relativamente na cultura americana, a carapuça acaba cabendo em todos nós".

Tônia já interpretou outro grande personagem de Albee, a Martha de *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*, em 1978, contracenando com Raul Cortez, com direção de Antunes Filho. Raul permaneceu no elenco quando Tônia deu lugar a Lilian Lemmertz e ganhou os principais prêmios da temporada, incluindo um Molière, por sua interpretação de George. Raul, nos anos 60, já havia participado de duas montagens de *A História do Zoológico*: "Era um texto considerado maldito de um autor maldito. A repercussão foi absolutamente fantástica".

Walmor Chagas também tem uma relação antiga com o autor: em 1965 foi o George de *Quem Tem Medo...* dirigido por Maurice Vaneau, com Cacilda Becker no papel de Martha. "Esse elenco é um Olimpo do teatro, enquanto eu, que tenho 38 anos, ainda estou no oitavo trabalho de Hércules", diz Wotzik. Ele destaca a atualidade de *Um Equilíbrio Delicado*: "A peça, que nunca foi montada no Brasil, é de 1966. Depois de 20, 30 anos percebe-se que sua essência é mais importante que os fatos narrados nela. Tornou-se um clássico". – ANDRÉ LUIZ BARROS

trabalha com ele, Philip Glass. Evito ouvir. Suas composições são sempre iguais.

Há quem veja certa proximidade entre seu teatro e o de Harold Pinter ou Sam Shepard. O sr. concorda?

Escrevemos no mesmo tempo, somos influenciados pelas mesmas fontes. Pinter é muito influenciado por Beckett. Shepard é influenciado por... sei lá quem. Ambos são bons escritores. Aprendi com eles, espero que tenham aprendido comigo.

Beckett é sua grande influência?

Tudo de bom que você disser sobre Beckett, eu assino embaixo. É de uma importância enorme. Belo, engraçado, triste. Aprendi muito com ele. É o autor teatral mais importante da segunda metade do século 20.

O que acha de David Mamet?

Gosto de David, ele tem muito bom ouvido, é um bom escritor... Gosto muito de suas peças *The Water Engine* e *Edmond*. Outras não são interessantes.

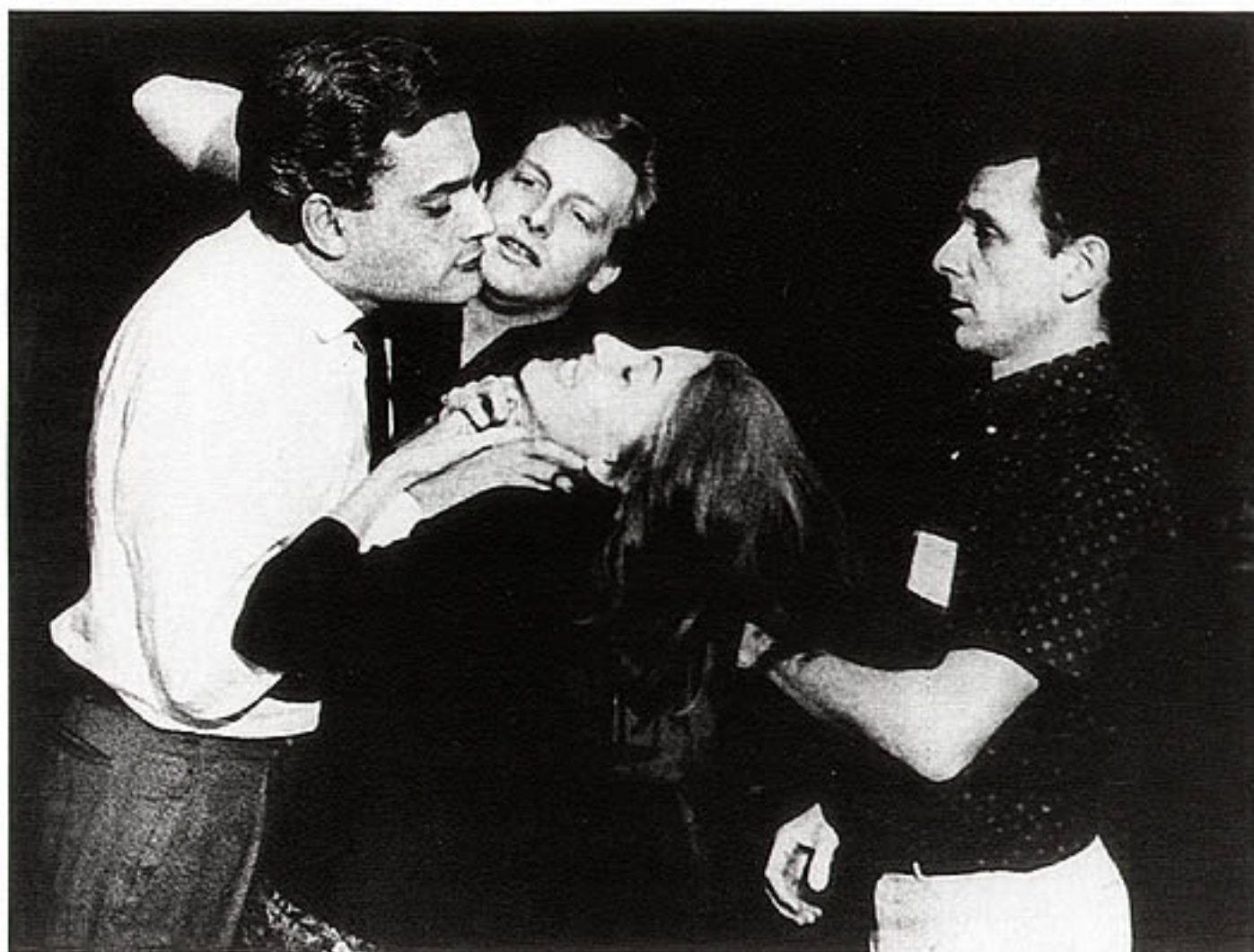
Qual a função do teatro na sociedade atual?

A função social do teatro sempre foi a mesma: ser um espelho para que as pessoas se vejam. É a função de toda e qualquer arte.

Qual a importância da música no seu processo de criação?

Um autor de teatro é três coisas: um escritor, um músico — porque as peças são executadas para ser ouvidas, por isso é muito parecido com escrever música — e um artista plástico, porque a peça é sempre uma experiência visual. Um autor teatral tem de conhecer literatura, artes plásticas e música.

O sr. não usa computador?

Não, escrevo a mão e não gosto de computadores. Prezo os meus manuscritos. E quem trabalha com computadores não tem manuscritos. Manuscritos, como a palavra diz, são escritos a mão. Meus manuscritos estão guardados na Coleção de Teatro da Biblioteca Pública de Nova York, no Lincoln Center.

Acima, Maurice Vaneau dirige Walmor Chagas, Fúlvio Stefanini e Cacilda Becker no ensaio de *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*, montagem de 1965. A peça, que é a mais famosa de Albee, teve uma versão cinematográfica com Elizabeth Taylor e Sandy Dennis (abaixo). Na verdade, Albee preferia Bette Davis no lugar de Taylor

Nos cursos de teatro que dá, qual o seu conselho para os jovens autores teatrais?

Digo aos meus estudantes na Universidade de Houston que não sejam escritores se houver qualquer outra coisa que lhes traga felicidade. Porque é uma profissão muito difícil, cheia de desapontamento e de coisas feias. Há tantas profissões mais fáceis. Mas, se nada mais o faz feliz, então escreva.

Alguns críticos consideraram que sua peça mais recente, *The Play About The Baby*, montada em Londres, quebra todas as convenções teatrais.

Espero que sim. Há duas coisas que se devem fazer ao escrever uma peça: tentar mudar a maneira como as pessoas pensam sobre si mesmas e tentar ampliar as possibilidades do palco. Quem não faz isso escreve a mesma coisa sem parar. Fica muito chato.

O teatro americano atual aparentemente é feito de solidão, violência psicológica e sátiras cruéis. Não haveria mais a possibilidade de outra *Our Town*, de Thornton Wilder?

A primeira parte da pergunta é verdadeira para os últimos 2 mil anos de teatro dramático. Quanto a *Our Town*, a peça é mal compreendida. É uma peça existencialista, muito triste e amarga. Todo mundo a acha bonita e alegre, mas é um erro. Eu choro sempre que vejo *Our Town*. Quem diz que ela é alegre não entendeu a peça.

Há um número cada vez maior de peças sobre Aids. O sr. escreveria sobre esse tema?

Vou responder indiretamente. Todas as minhas peças são engajadas política e socialmente. Algumas explicitamente, outras de modo mais sutil. Prefiro escrever sobre o *malaise* geral da minha sociedade a escrever sobre uma coisa específica. Há outras pessoas escrevendo boas peças sobre o assunto, não vejo necessidade de fazê-lo. Todos nós que fazemos teatro perdemos muitos amigos. Há uns cinco, dez anos, quase todo mundo que eu conhecia estava morrendo. Agora diminuiu por causa dos novos remédios. Mas não se sabe por quanto tempo vão sobreviver. É um vírus muito insidioso, determinado a permanecer vivo.

FOTOS AGÊNCIA ESTADO / KEYSTONE

FOTOS ALCIR N. SILVA / JORGE ROSENBERG/ABRIL IMAGENS

É verdade que o sr. não liberou *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* para uma montagem que poria em cena dois casais gays?

Sim, porque eu não escrevi assim. Houve duas propostas nesse sentido, e eu proibi porque seria errado. Às vezes atrizes me pedem para fazer *A História do Zoológico*, que foi escrita para dois homens. E eu tenho de responder que homens e mulheres são diferentes. Duas moças não podem fazer *A História do Zoológico*, a não ser que eu a reescreva. *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* é sobre dois casais heterossexuais. Fazê-la de outro jeito é distorcê-la, e isso eu não posso deixar acontecer.

É verdade que o sr. preferia Bette Davis e James Mason para os papéis de Martha e George que ficaram com Elizabeth Taylor e Richard Burton na versão para o cinema de *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*...

Ainda acho que Bette Davis e James Mason teriam feito melhor do que Elizabeth Taylor e Richard Burton. Martha deveria ter 52 anos. Elizabeth Taylor tinha 32 quando fez o papel. Ela não me convenceu de que era mais velha do que Richard Burton. Ela tem de ser mais velha que o marido, senão a peça não faz sentido. Uma atriz mais velha teria sido melhor.

Nesse texto há uma citação de Tennessee Williams: "*Flores, flores para los muertos, flores*". É o reconhecimento de uma influência? Uma homenagem?

Não. Botei isso na peça para ele rir quando fosse ver. Porque eu gostava dele, éramos amigos, então botei uma frase de uma peça dele na minha para ele se divertir. E ele riu bastante.

Foi uma injustiça não ter ganhado o primeiro dos seus três Prêmios Pulitzer com *Quem Tem Medo...*?

Eu ganhei! O júri me deu o prêmio, mas os diretores do Pulitzer cancelaram a decisão do júri. Foi pena. Então recebi três Pulitzer e meio (*ri*).

O sr. se considera o melhor diretor de suas peças?

Não me considero o melhor, sou um dos bons diretores das minhas peças. Tive muitos bons diretores: Alan Schneider, Peter Hall, Howard Davis mais recentemente. Esses são muito bons. Outros são péssimos, e evito trabalhar com eles. Gosto de dirigir as estréias mundiais das minhas peças porque ninguém sabe tanto quanto eu como elas devem soar. As produções que dirijo são exatamente o que eu tinha em mente quando escrevi as peças.

Acima, Albee no seu *loft* em Nova York, decorado com sua coleção de arte. Abaixo, Marisa Orth, Beatriz Segall e Nathalia Timberg em *Três Mulheres Altas*, terceiro Pulitzer do autor, em 1994. A peça foi inspirada em sua mãe adotiva: "Meus pais adotivos eram republicanos, muito reacionários, negativos, muito preconceituosos. Vendo a vida deles, aprendi a ser diferente disso. Odiava os valores deles"

Acima, Albee na capa da *Newsweek*, em 1963, quando já tinha dominado a cena com *A História do Zoológico* e *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*. Abaixo, Tônia Carrero e Raul Cortez na montagem dirigida por Antunes Filho em 1978, que valeu a Cortez os principais prêmios de melhor ator

Qual o tipo de ator ideal para suas peças?
Gosto de atores com formação clássica e psicológica. Atores dispostos a desaparecer no personagem e ao mesmo tempo manter um controle técnico eficiente. E há aquela coisa indefinível que diferencia um grande ator de outro que é apenas bom.

Qual o tema de sua nova peça, *The Goat*?
Não posso contar, é segredo. Ainda não acabei. Quero guardar como uma surpresa. Se contasse, não conseguiria continuar escrevendo.

O sr. é famoso por manter absoluto controle sobre suas peças. Está preocupado com a montagem brasileira de *Um Equilíbrio Delicado*?
Há alguns anos eu aprovei a tradução, o que significa que o texto é o que escrevi. Suponho que vocês tenham bons atores e um diretor muito sincero, e eles vão tentar apresentar a peça como eu a escrevi. Assim espero. Não permito que o texto seja modificado, nem permito cortes. Mas algumas coisas não há como controlar. Se um ator resolve fazer um personagem erradamente e o diretor deixa, o que é que eu posso fazer? Não posso estar em toda parte. Ainda mais numa língua que eu não falo. Mas tenho espiões (*ri*)... As pessoas me contam. E eu posso avaliar muito pelas traduções e pelas críticas. Posso verificar se o crítico viu a peça que eu escrevi ou não. E cruzo os dedos.

Por meio de que personagem o autor fala em *Um Equilíbrio Delicado*? ◘

FOTO ARQUIVO PESSOAL RAUL CORTEZ

O Herdeiro de O'Neill

Albee ameça o precário equilíbrio de uma civilização

Por Bruno Tolentino

Edward Franklin Albee nasceu em 1928, um ano antes do desastre em Wall Street. Seu período de formação coincide com os anos que, entre a Depressão, Pearl Harbour e a guerra fria, veriam o apogeu da dramaturgia nativa nos Estados Unidos. Com efeito, é então, e inesperadamente, que o moderno teatro americano se funda e se confunde com a obra de Eugene O'Neill, cujas grandes peças marcariam as primeiras décadas do século e valeriam ao país seu segundo Nobel de Literatura, em 1936. O'Neill era já então celebrado como um dramaturgo maior, tido na época como superior ao próprio Yeats, pai da renascença teatral da Irlanda e Nobel de 1923.

E assim foi como, no país do musical, a alta dramaturgia atingiu sua maturidade e ascendeu ao pódio do plenamente universal graças a um tronco de raízes ancestrais européias, esculpido a golpes de realismo simbólico por um filho de irlandeses. Mas o tronco era mesmo nativo e não tardaria a crescer, dividindo-se em ramas cada vez mais tipicamente norte-americanas. Quando afinal é dada postumamente a público sua penúltima peça, *Jornada de um Longo Dia Para Dentro da Noite*, já a América trafegava entre o lirismo íntimo de Tennessee Williams e, ao extremo oposto, a obra de teor marcadamente político de Arthur Miller. O primeiro poetizava e submetia às alquimias da cena os traumas atávicos da alma sulista, como em *À Margem da Vida*, *O Anjo de Pedra* e sobretudo *Um Bonde Chamado Desejo*. Bem outra era a matéria do judeu nova-iorquino Miller: em pleno macarthismo ele adicionava ao impacto do seu *Morte de um Caixeiro Viajante*, de 1948, um controverso pastiche setecentesco de imediato alcance sociopolítico, *As Feiticeiras de Salém*. Pouco depois completava, com *Panorama Visto da Ponte*, o que permance um exemplar tríptico de costumes, um vasto painel articulado à maneira dos retábulos.

Tudo isso antes que se encerrasse, com choro e ranger de dentes, o primeiro pós-guerra. O segundo iria abrir-se em 1957, com o vôo inaugural de um satélite soviético em volta da Terra. O trauma dessa derrota para os soviéticos nada teve de íntimo para os americanos, e, a partir daquele inesperado segundo "outubro rubro", o *american dream*, tornado o drama da América, iria ampliar-se à escala mundial. Ia-se atravessar a era Kennedy, encerrada com os assassinatos do presidente e de seu irmão; a convulsão racial no sul tennesseniano, exacerbada pela morte violenta de Martin Luther King; a crise de Cuba e a guerra do Vietnã, com a virtual insurreição civil da era hippie. Tudo iria culminar no escândalo de Watergate. Durante quase um quarto de século, e até o advento da era Reagan, enquanto a América vivia seus anos mais conturbados desde a Guerra de Secessão e o assassinato de Lincoln, tanto Williams quanto Miller continuariam a produzir dramas de alta voltagem. O palco, no entanto, mais que nunca tornado o *locus* por excelência da tragédia americana, pertenceria cada vez mais a Edward Albee.

Ao que parece hoje, a uma curta distância ainda assim ponderável, a chamada "década sangrenta" serviria menos de pano de fundo que de pano de boca para uma nova dramarturgia, com Albee em seu epicentro. No novo autor a preocupação formal era evidente desde suas primeiras peças, todas em um ato, rito quase obrigatório para o dramaturgo estreante na América. Entre elas, seu famoso *A História do Zoológico*, de 1959, e, dois anos depois, *O Sonho Americano*, este significativo já a partir do título. Mesmo assim ainda eram insuficientes os brutais sinais dos tempos: a América obstinar-se-ia por um tempo a viver, exumar ou revolver o sonho de Camelot da curta era Kennedy. Nas primeiras obras a mudança de tom e linguagem, percebida sobretudo no plano formal, por enquanto não ameaçava entornar o denso caldo em que O'Neill–Williams–Miller haviam temperado a mente de seus concidadãos. Com efeito: *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*, de 1962, parecia o protótipo do teatrão à la O'Neill, enxertado com as neuroses à la Tennessee Williams e salpicado com o molho burguês dos prósperos subúrbios. Sucesso retumbante e imediato. Mas só até aí chegaria o (deliberado?) mal-entendido. Em suas peças seguintes, dos anos 60/70, o despistamento de Albee se faria sempre mais desorientador para crítica e público. *Pequenina Alice* tangenciava o mundo do absurdo metafórico, próximo ao quietismo inquietante de Harold Pinter. *Tudo Acabado*, tanto ou mais que *Paisagem Marinha* (Pulitzer de 1975), parecia deixar tudo afinal menos acabado do que incompreendido.

Mas é sobretudo em *Um Equilíbrio Delicado* que a arte de Albee aparece no seu mais complexo. Longe do plausível, ao mesmo tempo que inseparável de um realismo de situação e de linguagem, a tensão que em *Quem Tem Medo...* pertencia toda ao nível das relações pessoais, abre-se aqui em perspectivas insólitas, de vertigem. Um casal, dizendo-se aterrorizado, sem que se saiba, ou se pergunte o que o aterroriza, muda-se de armas e bagagens para a casa de amigos. Entre a chegada abrupta e a despedida igualmente sumária dois dias depois, Albee desenvolve as tensões mais incôngruas. O casal invasor mal aparece, são como macaquinhos no sótão a remexer nos proverbiais "esqueletos no armário", enquanto uma batalha surda tem lugar na terra de ninguém de um banal álbum de família. À "peste" que trazem os "novos moradores", diz a dona da casa, ninguém ali está imune, menos ainda ela, o marido, sua irmã alcoólatra, ou a filha, de volta à casa dos pais depois de seu quarto divórcio. O implausível não se explica nem se defende, limita-se a "acontecer". Vem e vai. Donde? Aonde? Com que impulso ou motivo, e em poder de que legado? Uma metáfora, sem dúvida, mas com que propósito?

Metáforas não povoam o diálogo em Albee, brilhante, rápido, solidamente ancorado na fala ligada ao que há de mais corriqueiro. A sua não é uma linguagem de imagens, é um coloquialismo a serviço de enigmas que não têm cara de proposições filosóficas, nem de filosofice de bar. Albee não especula; e não se detém tampouco no psicologismo que serviu tão bem ao compor a infindável briga doméstica caricaturada em *Quem Tem Medo...* O que faz então parece ser nada menos que pôr em cena pesadelos comunitários, sem importância maior a menos que se tornem situações correntes, paráfrases das mais estranhas situações da mente. Já se disse que seu teatro movimenta vagas de emoção que não pertencem a ninguém, mas que assim mesmo assolam a todos. Seriam grandes massas de paranóia coletiva, do tipo que não ousa dizer seu nome porque o desconhece, e ademais a ninguém importa. Albee não insiste em conhecer ou debater, parece querer apenas subverter quietudes e premissas. Nem há a perseguição e exposição das concordatas da má-fé, ou da boa consciência sistemática. Seu teatro não retoma a acusação contínua que energiza o de Arthur Miller, ou o lamento lírico que embala o de Tennessee Williams. Ao cabo seu toque é mais próximo ao de O'Neill, por mais alheio que permaneça a qualquer ambição classicizante. É mesmo questão de toque: Albee não aponta o dedo, contenta-se em pousá-lo onde não se suspeitava haver uma ferida. Nesse sentido seu texto não é nem político nem psicológico, mas ao mesmo tempo experimental, situacional e empírico. Explosiva mistura, pois que pode haver de mais subversivo do que um par de vizinhos da média burguesia mudando-se sem aviso para o quarto de hóspedes de gente como a gente?

Abaixo, Raul Cortez como o Jerry de *A História do Zoológico*, nos anos 60: "Era um texto maldito de um autor maldito. A repercussão foi absolutamente fantástica", diz o ator. Primeira peça de Albee, foi escrita em três semanas, quando ele já chegava ao desespero de atingir os 30 anos sem ter produzido nada de significativo. Devido às dificuldades nos Estados Unidos, a peça estreou em Berlim, em 1959. "Acho Jerry o personagem mais interessante nessa peça, mas continuo vendo meus personagens a distância, mantendo minha objetividade sobre eles", diz Albee

Eu não trabalho assim. Nunca há um personagem nas minhas peças que seja a minha voz. Eu tento manter distância, escrever sobre outras pessoas, não sobre mim mesmo. Se eu me envolvesse demais pessoalmente com algum dos personagens, não poderia ser objetivo sobre ele.

Qual a importância da psicanálise no seu trabalho?

As pessoas agem movidas pelo sentimento. E não há duas pessoas que reajam da mesma forma à mesma situação. A psicologia de como as pessoas se comportam é muito importante. Não se pode criar um personagem que não tenha personalidade própria. É preciso fazer a psicanálise do personagem e descobrir porque ele age daquela forma.

Qual seu personagem preferido em *Um Equilíbrio Delicado*?

Eles todos têm problemas sérios. Gosto do fato de que Agnes sabe que engana a si mesma. Gosto do fato de que Claire seja inteligente, embora ela saiba que está desperdiçando sua vida. Ela tem mais consciência de si mesma do que os outros.

Suas peças não são muito severas com os homens?

É que os homens não estão cumprindo seu papel como deveriam. Mas os homens não gostam do que eu escrevo sobre eles porque eu desmascaro a fantasia masculina, o que eles pensam que são. Eu os mostro como eles realmente são, e isso deixa muitos homens furiosos. Já as mulheres acham que eu acerto na mosca.

Qual é o lugar de *Um Equilíbrio Delicado* na sua obra?

É minha sétima peça (*ri*). Não gosto nem mais nem menos do que das outras. Não tenho preferidas. É como se fossem filhos. Alguns estão ganhando sua própria vida, outros não.

O sr. dedicou essa peça a John Steinbeck. Por quê?

Fomos amigos por muito tempo. Discordamos politicamente, sobre a guerra no Vietnã, mas eu o admirava, era um homem honesto, e gosto de muitas obras dele. Passamos muito tempo viajando juntos na União Soviética em 1963. Morávamos perto um do outro em Long Island. Era um bom amigo. Deve-se dedicar as peças aos amigos, não aos inimigos.

Na versão cinematográfica de *Um Equilíbrio Delicado*, dirigida por Tony Richardson, o sr. teve o mesmo controle que exige sobre a montagem de suas peças?

Sim, nesse filme sim, porque foi um caso especial. O objetivo da produção foi filmar a peça exatamente como eu a escrevi. Mas é claro que um filme nunca tem o mesmo impacto de uma peça. Inconscientemente, todo mundo sabe que o cinema não é uma experiência real. Claro que não é tão irreal quanto a televisão. Mas qualquer um que já foi ao teatro, até mesmo teatro de rua, sabe o que é a coisa real.

Katharine Hepburn faz bem o papel de Agnes no filme?

É uma sorte que o personagem de Agnes se pareça tanto com Katharine Hepburn. É claro que se ela fizesse o papel de King Kong sempre seria Katharine Hepburn. Mas Agnes é tão ampla que consegue conter Hepburn.

O sr. escreveu no prefácio à reedição de *Um Equilíbrio Delicado* que não havia o que mudar na peça 30 anos depois de escrita. Nesse período, o que mudou no teatro americano?

Pouca coisa. O teatro comercial continua comercial, não gosta de experiências, de nada que seja perigoso. E o teatro experimental continua gostando de correr riscos. Pouca coisa mudou. A não ser o fato de que a situação financeira do teatro torna ainda mais difícil fazer um trabalho sério.

Suas peças fazem sucesso no mundo todo. A que atribui isso?

Elas devem ter algo de universal. São montadas em muitos países, mas não são diferentes do que eu escrevi, do que eu pretendia. Então é algo que se traduz de uma cultura para outra. Na Rússia, as pessoas gritavam para os atores: "Ei! Como vai você?". Já no Japão, as pessoas assistem muito caladas.

O que o sr. conhece do Brasil?

Não vou ao Brasil desde 1961. Uma companhia americana, se não me engano a Actor's Studio, foi ao Brasil nesse ano para apresentar várias peças em inglês. Uma delas, minha peça *A História do Zoológico* e a adaptação de *I Am a Camera*, baseada no romance de Christopher Isherwood. Convidaram-me, e eu fui. Fiquei uma semana no Rio. A grande beleza do Rio me impressionou. E também a diferença entre ricos e pobres. As favelas subindo pelos morros. Vi o mesmo em Caracas. Nenhum país pode sobreviver com esse nível de violência. E isso dá lugar a tanta corrupção também. Me lembro dos urubus voando em círculos sobre as favelas.

O sr. faz teatro de texto. Acredita no drama como linguagem e nesta como raiz primeira da boa literatura?

Bem, a não ser pela mímica, o teatro é movido pela linguagem, e o cinema não é. Pode-se ver a maioria dos filmes sem ouvir os diálogos. São experiências visuais.

Algum filme recente o impressionou?

FOTO VÂNIA TOLEDO/ARQUIVO PESSOAL RAUL CORTEZ

FOTOS ALCIR N. SILVA / ICONOGRAPHIA

O filme russo *Burnt by the Sun*, de Nikita Mikhalkov, de 1994. É a história dos últimos generais bolcheviques, mortos por Stálin. Um filme maravilhoso. Há alguns bons filmes. Mas a maioria é piada.

O que acha do processo de impeachment do presidente Clinton?

Acho que ele não vai ser afastado. Ele se comportou muito mal, irresponsavelmente, estupidamente, mas não acho que tenha de ser removido do cargo. Se destituirmos do poder todo mundo que fizer sexo que não deveria ter feito, não teremos mais ninguém em nenhum cargo. Prefiro ter um presidente que faz sexo a um que não faz.

O sr. tem uma relação estável longa, não?

Sim, estou com a mesma pessoa há 28 anos, o escultor Jonathan Thomas.

O que o sr. quis dizer quando afirmou: "Vivo sempre em estado de surpresa"?

Estou sempre me surpreendendo. Eu me achava capaz de prever a maneira como as pessoas reagiriam a uma peça, como os críticos reagiriam, mas agora vivo me surpreendendo. As coisas que acho simples, as pessoas acham difíceis. As coisas que eu acho que deveriam ser muito populares, são muito impopulares. E de repente as pessoas gostam de tudo o que eu faço, e isso me surpreende. No outro ano odeiam tudo o que eu odeio, e isso me surpreende. Mas é saudável viver em estado de surpresa.

O que é a residência para artistas que o sr. mantém perto de Nova York?

Há 30 anos, quando *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?* fez muito sucesso, ganhei muito dinheiro, muito dinheiro mesmo e, em vez de dar para o governo na forma de impostos, criei uma fundação, num conjunto de celeiros em Montauk, a 160 km de Nova York, para permitir que jovens escritores e pintores e escultores vivam lá e trabalhem sem nenhuma despesa. Durante o verão eles têm um lugar para viver e trabalhar. Tornou-se um lugar muito famoso. Todo ano, na primavera, recebemos 400 propostas de pintores e escultores e mais 400 de escritores. Só temos lugar para 30 pessoas por ano. Eu seleciono todos os trabalhos visuais e tenho duas ou três pessoas me ajudando a selecionar os escritores, porque não tenho tempo para ler 400 manuscritos. Os brasileiros interessados podem mandar fotos, se for trabalho visual, ou manuscritos em inglês para The Edward F. Albee Foundation, Inc., 14 Harrison St. New York, NY 10013, até 10 de abril. ■

Acima, Albee em casa. Abaixo, Fúlvio Stefanini e Cacilda Becker em *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*. O autor proibiu duas montagens que pretendiam encenar a peça com dois casais gays: "Eu não escrevi assim, seria distorcer a peça, e isso eu não posso deixar acontecer"

O diálogo das três irmãs

Enrique Diaz estréia no Rio sua montagem de *As Três Irmãs*, de Tchekhov, e Bia Lessa prepara a temporada de sua versão em São Paulo

Por André Luiz Barros e Gilberto de Abreu

Cláudia Abreu, Maria Padilha e Júlia Lemmertz: no centro do elenco com o qual Diaz investigou o que chama de "esse trem fantasma" que é o texto de Tchekhov: "Nunca sabemos aonde ele nos levará". Na página oposta, no destaque, o dramaturgo russo

FOTOS DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO/AE

Anton Tchekhov (1860-1904), um dos autores mais requisitados pelo teatro brasileiro em 1998, é dos primeiros a voltar à cena na nova temporada: no dia 9, no Rio de Janeiro, Maria Padilha, Cláudia Abreu e Júlia Lemmertz estréiam *As Três Irmãs*, com direção de Enrique Diaz. O grande dramaturgo russo do século 19 reforça a presença freqüente com outra façanha: em fevereiro, com a reestréia da montagem do mesmo texto dirigida por Bia Lessa, fornecerá o pretexto para a comparação das diferentes linguagens de dois dos mais inquietos jovens encenadores brasileiros. Detalhe: tanto Bia quanto Diaz exploraram primordialmente em *As Três Irmãs* sua capacidade de dialogar com uma platéia contemporânea.

A versão de Bia — que estreou, no final do ano passado, com Renata Sorrah, Deborah Evelyn, Lorena da Silva, Ana Beatriz Nogueira, Fernando Alves Pinto, Emílio de Mello e outros no elenco — será apresentada em São Paulo (em teatro ainda a ser definido), com os diálogos que a diretora considera um tira-teima do atual absurdo cotidiano, em que o homem "se separou das necessidades, não come mais quando tem fome nem dorme quando tem sono". Diaz trata o autor como "um próximo". Os dois, por mais que divirjam nas concepções cênicas,

consideram que estão sendo fiéis ao autor: "Ele brigou muito com o Stanislavski por não gostar da forma como este encenava suas peças, com muito tradicionalismo e dramaticidade. Ele ficava furioso pois não via suas peças como dramas, mas como comédias", diz Bia. "Não queremos ser melhores que Tchekhov, nem impor algo a ele e nem mesmo reverenciá-lo. Queremos trabalhar com ele", diz Diaz.

A montagem de Diaz teve como gênese o entusiasmo da atriz Maria Padilha, que produz a peça com Eduardo Barata. "Na primeira leitura dessa peça, há anos, achei tudo muito engraçado. Esses personagens meio surtados, esquisitos... Ao atuar, agora, não consigo achar tanta graça. Tchekhov assusta as pessoas, mas as deixa fascinadas. Nunca fiz um autor que virasse tanto a cabeça dos atores, nem Shakespeare", diz Maria Padilha. No elenco também estão Yolanda Cardoso, Antônio Pedro, Celso Fratteschi e outros.

Se os dois encenadores têm em comum o uso de uma linguagem voltada para o público atual, na prática sublinham suas diferenças. Diaz desconfia de montagens herméticas e aposta na comunicabilidade direta com o público. "Não sou fã do teatro intelectual, em que o público precisa fazer um curso para compreender. Você esmaga o público, é uma maneira de ser autoritário... Às vezes vejo uma peça inventiva, acho bonito, mas penso que aquilo pode estar escondendo uma outra coisa. Quero que um público maior conheça Tchekhov e que saia do teatro emocionado." A montagem marca a estréia de Diaz como diretor convidado, depois de anos de trabalho com seu grupo Companhia dos Atores, responsável por espetáculos de grande repercussão como *A Bao A Qu*, de 1990. O estilo imposto por Bia tem a marca do inesperado: "Pessoas se surpreenderam porque na minha versão uma personagem tira um piolho inesperadamente. Ora, o Tchekhov inclui quebras inesperadas no texto a todo momento! Nessa *As Três Irmãs* ele joga com esse absurdo cotidiano, seu texto varia do banal ao sofisticado".

Para Diaz, Tchekhov foi um antecessor singular do teatro beckettiano: "Ele faz a filosofia do cotidiano, faz percebermos o tempo, como um Beckett recheado com carne, com gente, com vida". Se a peça *As Três Irmãs* tem como característica uma reflexão sobre a inércia decadentista da elite russa (e universal, é claro) que, nas palavras de Bia, diante de um incêndio decide fazer um concerto para ajudar os pobres, mas não pegam nenhum balde d'água para apagá-lo, a diretora não teve problemas em inserir a agitação e o movimento constante dos atores: "Hoje, o homem que não muda é que é retrógrado, o contemporâneo é marcado pelo movimento constante, o estático é uma ilusão".

Diaz e Bia divergem também quanto à forma de atuação do elenco. Bia, que pensou em afastar-se de vez do teatro, mergulhada em projetos cinematográficos e de montagens de óperas, afirma seu desinteresse pela pura e simples representação. "É como dizer: 'FH não veio, mandou um representante'. Não quero mais a representação tradicional nem o naturalismo da TV. Quero uma contribuição personalíssima de cada ator: escolhi a Renata Sorrah para o papel de Olga por causa de seu temperamento vibrante, emotivo", diz Bia, que planeja escolher uma Julieta gorda ou com algum defeito físico para uma eventual montagem de Romeu e Julieta. Diaz não se propõe a abolir a representação dos atores, prefere descobrir junto com o elenco até onde vai o que chama de "esse trem fantasma" que é o texto de Tchekhov: "Nunca sabemos onde ele nos levará".

Os dois diretores, no entanto, convergem na acidez com que vêem a atual crítica teatral. Bia Lessa, que está envolvida na edição de cerca de 500 horas de um filme que contará a história fictícia de uma menina utilizando cenas reais ("Não há nada mais vanguarda do que a realidade", diz ela), considera que houve uma mudança infeliz: "Preferia a época de Décio de Almeida Prado e Yan Michalski, em que a crítica fazia o teatro junto com os criadores. O Yan ia nos ensaios, e depois cobrava suas divergências no texto. Foi muito importante: teoria e prática se juntavam", diz Bia. Já Enrique cobra uma visão contemporânea do crítico, já que uma encenação atual de Tchekhov não pode ser igual a uma do fim do século passado. "A crítica é um mistério. Não faço espetáculos pensando em fulano ou beltrano. Quando faço, penso em satisfazer minha exigência, que já é enorme, muito maior do que a de qualquer crítico."

Onde e Quando

As Três Irmãs, de Anton Tchekhov, direção de Enrique Diaz. Teatro do Leblon – sala Marília Pêra (rua Conde de Bernadote, 26, Rio de Janeiro. De 9 de janeiro a 28 de fevereiro. De quinta a domingo

À esquerda, Enrique Diaz, que desconfia do dito teatro intelectual e pretende que um público maior conheça Tchekhov e se emocione. Abaixo, Bia Lessa (de escuro) durante ensaio de sua versão de *As Três Irmãs*, com Renata Sorrah, Deborah Evelyn e Ana Beatriz Nogueira, que em fevereiro inicia sua temporada paulista. Bia afirma que no Brasil não houve a experiência da tradição clássica de encenação e que está tudo por inventar

FOTOS MARCO ANTÔNIO GAMBOA/DIVULGAÇÃO / ROBERT SCHWENCK

O cisne durad ouro

O grupo Cisne Negro chega aos 21 anos e apresenta em São Paulo espetáculo elogiado pela crítica nova-iorquina

Por Ana Francisca Ponzio

Há quatro meses, em outubro, a apresentação da companhia brasileira Cisne Negro em Nova York entusiasmou o influente crítico Jack Anderson, do jornal *The New York Times*. "Os bailarinos, sob a direção de Hulda Bittencourt, apresentaram uma combinação admirável de disciplina e vitalidade", escreveu Anderson sobre o espetáculo que foi levado ao Joyce Theater e será reapresentado neste mês na temporada do Cisne Negro em São Paulo, no Teatro Sesc Vila Mariana. Anderson ecoava, dez anos depois, a admiração demonstrada pela crítica Anna Kisselgoff — chefe da equipe que ele integra no mesmo jornal —, que na primeira apresentação da companhia em Nova York destacara o brilhante desempenho do elenco paulistano.

A manutenção do padrão artístico, conforme atestam os dois críticos nova-iorquinos em um espaço de dez anos, é um dos trunfos exibidos pelo Cisne Negro ao longo de seus 21 anos de atividades ininterruptas. Contemporâneo dos grupos Corpo e Stagium, o elenco fundado por Hulda Bittencourt surgiu nas salas de aula da escola que deu nome à companhia. Um nome contraditório, vale notar. Retirado de uma variação do balé *O Lago dos Cisnes*, era perfeitamente adequado à academia onde até hoje é possível contar com um dos melhores treinamentos em dança clássica de São Paulo. "Fundamos a companhia sem pretensões. Para receber nosso primeiro cachê, utilizamos a documentação da escola, e o nome acabou incorporado pelo elenco profissional. Quando pensei em mudar, Cisne Negro já havia se tornado uma marca", diz Hulda, sempre chamada a esclarecer, principalmente em outros países, por que tal nome está associado a uma companhia de dança contemporânea.

Em que pese a sólida base clássica, o Cisne Negro incorporou as linguagens modernas, desenvolvendo um repertório internacional, com presença expressiva de autores brasileiros. Bom exemplo da versatilidade de seu elenco é o programa em cartaz neste mês, que reúne as coreografias *Impromptu*, do mineiro Tindaro Silvano; *Danses Concertantes*, do britânico Mark Baldwin, e *Além da Pele*, novidade em palcos brasileiros, criada pelo francês Patrick Delcroix, integrante do Nederlands Dans Theater, mais importante companhia da Holanda.

O fato de Hulda não ser uma coreógrafa transformou-se em vantagem para o Cisne Negro. Em contato com diferentes criadores, o elenco tem tido a chance de renovar e ampliar seu vocabulário. Com 56 obras no repertório, o grupo ganhou projeção nacional quando o argentino radicado no Brasil, Luis Arrieta, coreografou *Do Homem ao Poeta*, em 1983, para a companhia. Daquele ano em diante, criadores como o romeno-francês Gigi Caciuleanu e o português Vasco Wellencamp garantiram alguns dos melhores momentos do Cisne Negro, que também vem se destacando na interpretação de obras de brasileiros como Ana Mondini e Mário Nascimento.

Nutrindo-se em diversas fontes, o Cisne Negro tem conseguido conservar a saúde criativa. Por seu elenco já passaram alguns dos melhores bailarinos do Brasil, como Beth Risoléu e Rui Moreira, atualmente no Grupo Corpo. Mesmo os curtos períodos de entressafra, motivados por substituições de intérpretes, não têm afetado seriamente o rendimento da companhia. Formado há quase quatro anos, o atual elenco já atingiu a unidade desejável. Sem se filiar a vertentes estéticas específicas, o Cisne Negro proporciona, hoje, espetáculos que fazem da dança um ato de prazer. "Gosto da dança pela dança, de coreografias que fazem do movimento, da dinâmica e da energia seus pontos predominantes", diz Hulda, que, conduzida por tais princípios, vem assegurando a bem-sucedida trajetória do Cisne Negro. ■

Onde e Quando

Grupo Cisne Negro. Teatro Sesc Vila Mariana (r. Pelotas, 141, São Paulo, tel. 011/5080-3000). Dias 15 e 16, às 21h, e dia 17, às 18h. Patrocínio: Telefônica

FOTOS LEONARDO CRESCENTI/DIVULGAÇÃO / REGINALDO AZEVEDO/DIVULGAÇÃO

O nome Cisne Negro, inspirado numa variação do balé *O Lago do Cisne*, não impediu que a companhia paulistana incorporasse à sua base clássica as linguagens modernas, como das coreografias *Danses Concertantes* (ao fundo), do britânico Mark Baldwin, e *Impromptu* (à direita, no alto), do mineiro Tindaro Silvano

O silêncio de Londres

Festival de mímica reúne as novas experiências européias no gênero

Todas as possibilidades da eloqüência pelo silêncio estarão reunidas, de 9 a 25 de janeiro, no Festival Internacional de Mímica de Londres. As técnicas já clássicas de Lecoq e Marcel Marceau e a tendência conhecida como Teatro Visual comparecerão ao encontro. Este último, um conceito não necessariamente duradouro, comporta um pouco de tudo, o que inclui, por exemplo, o australiano Neil Thomas, que atuará com réplicas azuis de si mesmo no saguão do Museu de História Natural. Outros grupos fazem a integração, geralmente feliz, de mímicas com marionetes (como já seu viu no Brasil, com equipes locais, ou Mabou Mines Theatre, dos Estados Unidos).

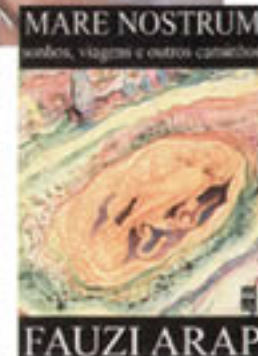
Cena de *A+B=X*, qua virá neste ano ao Brasil

Em uma mostra relativamente pequena, e totalmente européia, as Américas, Ásia e África ficaram de fora, mas o festival traz elencos que já se apresentaram ou deverão estar no Festival de Teatro de Belo Horizonte. Caso da Josef Nadj Company, que trouxe a Minas, em 1988, a sua aplaudida versão de *Woyzeck*. Para este ano, os mineiros aguardam o espetáculo *A+B=X*, do suiço Gilles Jobin, um nome em ascensão. – MAURÍCIO FILHO, de Londres

Um artista às portas da percepção

Livro de memórias do teatrólogo Fauzi Arap faz o inventário dos anos 70

O que aconteceu nos meios artísticos do Brasil, nas décadas de 60 e 70, encontrou um documento impressionante em *Mare Nostrum*, relato biográfico de Fauzi Arap. Prestigiado homem de teatro como ator, encenador e dramaturgo, ele esteve na encruzilhada das atividades artístico-ideológicas e das buscas de autoconhecimento que marcaram profundamente esse período. Por desconforto existencial persistente, que o levou a buscar formas de alívio entre a psicanálise e o misticismo, Fauzi chegou, em 1963, a usar LSD com acompanhamento médico. É o ponto de partida do livro, e a data, simbólica. Naquele ano, o golpe militar ainda parecia improvável, e os teatros Arena e Oficina, entre os quais Fauzi se dividia com sucesso, estavam em plena atividade. Tudo parecia bem, mas não estava. Fauzi se acomodava mal aos engajamentos ideológicos da esquerda teatral, mas queria entender-se e se fazer entender no plano dos afetos e das idéias para não estar sempre à margem. Em seguida, veio a ditadura, criando outra realidade, novamente em duas vias: a das prisões, censura, resistência armada suicida (que levou ao desaparecimento da encenadora Heleny Guariba), ou de certo decadentismo contracultural, mais à base de drogas do que estética, conduzindo muitos ao desmoronamento mental. No meio dessas contradições, Fauzi Arap foi a fundo nas vivências com o ácido, teorias esotéricas, práticas espiritualistas e trabalhos com a psiquiatra junguiana Nise da Silveira. *Mare Nostrum*, com um caloroso prefácio de Aimar Labaki, é inventário e diário dessas viagens, encontros e rupturas do autor, sozinho ou na companhia de personalidades conhecidas das artes brasileiras. Fauzi só exagera no número de vezes em que se afirma ingênuo ou distraído quanto a problemas à sua volta. Não soa convincente nessa obra feita com coragem. – JEFFERSON DEL RIOS

Fauzi Arap (acima): memórias em *Mare Nostrum*

Salário mínimo

O astro McGregor recebe piso do sindicato para atuar nos palcos londrinos

O escocês Ewan McGregor é o mais novo astro do cinema a aceitar receber salário mínimo pelo prestígio de se apresentar nos palcos de Londres. Cachê milionário em Hollywood (encabeça o elenco da próxima versão de *Guerra nas Estrelas*), McGregor aceitou o piso do sindicato (o equivalente a R$ 475 por semana) para atuar em *O Pequeno Malcom e Sua Luta contra os Eunucos*, de David Halliwell, que estreou num teatro de bairro e que, no dia 20, muda-se para o West End. Nicole Kidman, Ralph Fiennes e Juliette Binoche também receberam quantias mínimas para aparecer nos teatros londrinos em 1998, fazendo a felicidade dos cambistas: fãs de Nicole pagaram até US$ 1.500 por ingresso. – MB

FOTOS ISABELLE MEISTER/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

UM CONTÍNUO DE SI MESMO

Em *Cacilda!*, Zé Celso Martinez Corrêa faz o elogio de suas idiossincrasias e consegue pôr o melhor teatro a serviço da pior causa

Por Reinaldo Azevedo

Um dos vários elogios que se podem fazer à peça *Cacilda!*, escrita, dirigida e psicografada por Zé Celso Martinez Corrêa, é dizer que ela necessita de um diretor que dê sentido e ponha freios ao gênio destrambelhado de Zé Celso Martinez Corrêa. É tal a riqueza de soluções cênicas em trânsito no mítico retângulo do Teatro Oficina, que se chega a lamentar que o diretor viva sob a ditadura de uma persona algo ridícula, que se alimenta da seiva criativa do outro Zé Celso. Não fosse ele tão autocentrado, não estivesse tão convencido de que suas obsessões — o pênis, por exemplo — são a vereda de salvação da humanidade (nada menos!), teria tempo de deitar a cabeça num divã para ouvir: "Zé Celso, você não é bom porque é maníaco, mas malgrado suas crises de mania". Ocorre que ele deve tributos à indústria de extravagâncias que foi se tornando rentável ao longo desses 30 anos; tornou-se, na expressão de Nelson Rodrigues, o contínuo de si mesmo.

As soluções imaginadas por Zé Celso nas pouco mais de quatro horas de espetáculo para indicar a passagem do tempo — o derrame cerebral de Cacilda Becker, sua primeira menstruação, a integração entre vídeo, cinema e teatro, as referências a Becket, Tchekhov e, vá lá, a toda a história da criação — dão conta de que Zé Celso ainda é o grande encenador brasileiro. É tudo o que Gerald Thomas e acólitos anseiam ser e jamais serão por excesso de coerência às suas citações. O criador de *Cacilda!* é um inventor, não um leitor de analogias. A prova é a atuação finalmente impecável da ex-geraldiana Bete Coelho. Eis que surge uma atriz em sua fase adulta, sem maneirismo pueril, que sabe ser magnífica ao ser mínima.

Ocorre que o teatro é pouco para Zé Celso. Enfadado com um certo convencionalismo do primeiro ato — onde estão as magistrais soluções cênicas —, os atores voltam para o segundo ato vestindo a máscara de todas as revoluções e, claro!, tirando a roupa e se masturbando. É que a vocação de Zé Celso é a teologia; sua proposição é um sistema moral em cujo centro se reconhece o nome de deus: e o deus se chama Zé Celso, o que veio para destruir os valores burgueses, para instaurar uma nova ordem brandindo o instrumento de Priapo. O que isso tem a ver com a atriz homenageada? Nada. Mas tem tudo a ver com o diretor.

Bete Coelho (em primeiro plano), a grande estrela do espetáculo *Cacilda!*: enfim, a maturidade

FOTO LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO

Ora, a Cacilda de Zé Celso passa a ter então uma notável semelhança com... Zé Celso. Dela se exaltam os dotes esquerdos, desviantes, atormentados, sofridos e recalcados. A suas penas se atribui sua ascese. E, já que o excepcional diretor Zé Celso, quando teólogo, não passa de um extravagante, ele não se dá conta de quão reacionário é o seu sisteminha do pague-a-conta-e-pegue-a-glória (ainda que vista a sua economia de culpa-punição-satisfação num parangolé carnavalizado). Como não o satisfaz a justiça, mas a culpa, como não lhe interessam reparações, mas a adoração de mártires, Cacilda é o cordeiro do deus Zé Celso que tinge de sangue — sem jamais expiar — os pecados do público: por sua caretice, por seu aburguesamento, por sua heterossexualidade, por seu casamento, por sua vidinha fútil, cotidiana e tributável.

E uma pergunta final, mas importante: por que da masturbação coletiva explícita ficam fora os nomes coroados do espetáculo, como Bete Coelho, Giulia Gam ou Lygia Cortez (também excelente)? Já os obreiros anônimos do pentecostalismo zé-celsiano, esses, coitados!, têm de se apresentar à sacerdotisa e expor suas expressivas genitálias para honra e glória da velha bacante. *Cacilda!*, enfim, é um espetáculo bom demais para servir a uma causa tão ruim.

Cacilda!, espetáculo de Zé Celso Martinez Corrêa. Teatro Oficina, rua Jaceguai, 520, no Bexiga, em São Paulo, tel. 011/3106-2828. Até o fechamento desta edição, a data do reinício da temporada, que foi suspensa no dia 20 do mês passado, ainda não havia sido definida

Os Espetáculos de Janeiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios*

Banco Real

Seção	EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
TEATRO	**A Vida É Sonho**, de Calderón de La Barca. Direção de Gabriel Villela. Com Celso André, Silvio Kaviski, Wagner de Miranda e Mauricio Souza Lima.	Em uma Polônia imaginária, o rei quer deixar o trono, mas não encontra substituto. Seu filho legítimo está trancafiado em uma torre porque o monarca o imagina como um possível déspota.	Teatro Glória (rua do Russel, 632, Glória, Rio de Janeiro, tel. 021/557-5533).	De 7/1 a 7/2. De 2ª a dom., às 21h. De 2ª a 4ª, R$ 10. De 5ª a dom., R$ 15.	Clássico do teatro universal, a peça transita entre fatos venturosos e considerações filosóficas. Villela busca o posto do profano enfatizado pelo dramaturgo. Canções ciganas iugoslavas em ambiente de circo contribuem para essa atmosfera.	Na tentativa do encenador em criar um núcleo de intérpretes afinados com sua estética. A idéia é lançar um projeto artístico, não só mais uma montagem.	De 2ª a domingo, das 12h às 17h, e de 3ª a sábado, das 19h às 23h, o Café Glória funciona num prédio *art nouveau* tombado pelo Patrimônio Histórico Nacional. Aberto para almoço e jantar.
TEATRO	**Nome do Sujeito**, de Márcio Marciano e Sérgio Carvalho. Com o elenco da Companhia do Latão: Georgette Fadel, Edgar Castro, Gustavo Bayer, Otávio Martins, Ney Piacentini e Maria Tendlau.	Bem resolvida junção de elementos do livro *Assombrações do Recife Velho*, de Gilberto Freyre, com o poema *Fausto*, de Goethe. O sentido do pacto mefistofélico é transposto para a adesão das elites brasileiras ao capital inglês.	Teatro de Arena Eugênio Kusnet (rua Teodoro Baima, 94, Centro, São Paulo, tel. 011/256-9463).	Até 30 de abril. De 6ª a sáb, às 21h. Dom. às 20h. R$ 15 e R$ 7,50.	O espetáculo opõe-se à ilusão da generosidade tropical ao mostrar os conflitos de classe. Conserva ao mesmo tempo o encanto do teatro bem representado.	Na bela linha homogênea de interpretação. A energia do conjunto cria um vínculo emotivo, mas não ilusionista, com o público.	Tente encontrar nos sebos os livros de Mário Sette, escritor pernambucano falecido em 1950 e hoje esquecido, que descreve o Recife antigo. Seu romance *Os Azevedos do Poço* é o oposto – ou quem sabe o complemento – das teorias, pesquisas e trabalhos da Companhia do Latão.
TEATRO	**Mês Teatral:** temporada popular com alguns dos espetáculos que se destacaram durante o ano passado, em São Paulo.	A programação inclui *Homem Branco Cara Vermelha*; *Senhor Paul*; *IEPE*; *Santa Joana dos Matadouros*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; *Ivanov*; *Domésticas*; *ppp@wllmshkspr.br.*, dos Parlapatões; *Follias Felinianas* e *Veneno do Teatro*.	Teatro C. Becker (r. Tito, 295); P. Eiró (av. A. Pinheiro, 765). A. Azevedo (av. Paes de Barros, 955). J. Caetano (r. Borges Lagoa, 650).	De 16 a 31/1. De 2ª a sáb., às 21h. Dom., às 19h. Conferir datas por telefone. Preço único: R$ 5.	Para recuperar, ou rever, a um preço quase simbólico, alguns dos bons momentos da produção teatral paulistana de 1998.	Na arquitetura sólida e no conforto da maior parte dos teatros de bairro. Havia ainda um outro, o Leopoldo Fróes, na praça General Jardim, demolido absurdamente sem maiores motivos. A Prefeitura deve esta sala à cidade.	Esta programação continuará em fevereiro, com mais dois espetáculos: *Einstein* e *Clarice*. Não há venda antecipada de ingressos.
TEATRO	**Bonitinha, mas Ordinária**, de Nelson Rodrigues. Direção de Beth Lopes. Com Kiko Bertolini, Rejane Arruda, Leonardo Cortez, Paula Picarelli, Carolina Catelan, Valter Lagoa, Roberta Estrela Dalva, Gláucia Libertini, Eugênio Bruck.	Depois de receber proposta de casamento por conveniência, o suburbano Edgar se vê dividido entre seus princípios morais e a possibilidade de ascensão social.	Teatro Laboratório da Escola de Comunicações e Artes da USP, Sala Miroel Silveira (av. Prof. Luciano Gualberto, travessa J, 215, Cidade Universitária, São Paulo).	De 21/1 a 7/2. De 5ª a sáb., às 21h30. Dom., às 20h30.	É um dos bons textos do dramaturgo, realizado com a liberdade de experimentação que tem caracterizado os espetáculos mais recentes da escola. É interessante observar talentos evidentes e boas promessas.	Como sempre, na virulência do tema. O dramaturgo confia na sua capacidade de chegar à transcendência quase mística pelo exagero sem pudores.	Fique atento à programação do Teatro Laboratório e do Teatro da USP, na rua Maria Antonia. São locais de debates, conferências e espetáculos alternativos.
TEATRO	**Ophélhas**, de Eduardo Ruiz. Direção de Ruy Cortez. Com Mila Ribeiro, Neli Sampaio, Victória Camargo e Elenira Peixoto.	Livre interpretação da figura de Ofélia, personagem da peça *Hamlet*, de Shakespeare. Antes de morrer, ela refaz a trajetória de sua vida até o trágico fim.	Teatro Laboratório da ECA-USP, Sala Protótipo (av. Prof. Luciano Gualberto, trav. J, 215, Cidade Universitária, São Paulo).	De 8/1 a 7/2. De 5ª a sáb., às 20h. Dom., às 19h.	A montagem teve orientação do diretor Antonio Araújo, o mesmo que, com um grupo de iniciantes, criou *O Livro de Jó*, espetáculo de impacto.	Em como o autor trata uma personagem frágil e de sentimentos ambíguos. Ofélia é uma espécie de sombra, de não-existência em uma moldura trágica.	Vale a pena reler *Hamlet* e, assim, reencontar o enigma da Ofélia original. Existem também versões cinematográficas em vídeo.
TEATRO	**A Falecida**, de Nelson Rodrigues. Direção de Robert McCrea. Direção musical, Renato Luis Consorte. Com Luiz Casado, Raquel Tamaio, Roberto Rosa, Sérgio Audi.	As obsessões de uma mulher suburbana – o detalhe social é importante – que mascara um segredo pessoal em uma teia de rivalidades femininas. Como uma anti-heroína mórbida, ela procura a morte.	Centro Cultural São Paulo, Sala Jardel Filho (rua Vergueiro, 1.000, São Paulo, tel. 011/277-3611).	Até 14/2. De 5ª a sáb., 21h30. Dom., às 20h30. R$ 12 e R$ 6 (estudante).	O grupo sonha alto: anuncia-se como "teatro físico" e em futura excursão triunfal por festivais no exterior. Teatro físico é o compacto de várias teorias de encenação, do psicologismo ao rito dramático baseado no gesto.	Em até que ponto tudo o que a produção oferece refere-se ao autor e acrescenta-lhe algo de novo. Nelson Rodrigues sempre desafia o público e o diretor.	A programação do Centro Cultural São Paulo, que, além de abrigar uma grande biblioteca, inclui cinema e música popular.
TEATRO	**Noite na Taverna**, de Álvares de Azevedo. Direção de Solange Miguel. Com o elenco da Companhia de Teatro Elétrico: Marcelo Praddo, Agnaldo Lopes e Cristiane Mendonça.	Um dos capítulos do livro em livre adaptação do escritor Claudius Portugal. Os personagens falam de amor e morte ou do tédio e morte do amor. Há intenção se explorar as muitas faces do pessimismo e, até, eventualmente, as da comédia.	Café Teatro Zélia Gattai (Pelourinho, Salvador, tel. 071/321-0070).	De 8/1 até fevereiro. 5ª e 6ª, às 21h.	O Teatro Elétrico, um grupo fixo da Fundação Casa da Cultura Jorge Amado, poderá se tornar um novo local de experimentação teatral na Bahia.	Em até que ponto foi possível extrair humor de um texto romântico do século 19, carregado de desalento e misticismo. Tudo é meio vago e um tanto fantástico no original.	A reapresentação de *Carne Fraca*, primeira produção do grupo baseada em textos de Nelson Rodrigues. Sáb. e dom., às 20h e 22h.
TEATRO	**Besta Fêmea, Um Ensaio sobre Dorothy Parker**. Direção de Daniela Carmona. Com Gina Tochetto.	Uma mulher no inferno da própria memória relembra seus amores sem sucesso. O texto apropria-se das típicas personagens solitárias de seis contos de Dorothy Parker.	Centro Cultural São Paulo – Sala Paulo Emílio Salles Gomes (rua Vergueiro, 1.000, São Paulo, tel. 011/277-3611).	Até 14/2. 6ª e sáb, às 21h30. Dom., 20h30. R$ 12.	Dorothy Parker narra a depressão com desapiedada ironia. Não se poupava; nem os amigos, e menos ainda os seus personagens.	Na interpretação. Gina Tochetto continua a tradição gaúcha de boas e jovens atrizes.	O tema continua com *A Despedida de Laura*, de Edson Santana, com Soraya Aguillera: o amor e a liberdade na vida de uma mulher comum. Texto e direção de Edson Santana. Na mesma sala, 3ª e 5ª, às 21h30. R$ 12. Até 11 de fevereiro.
TEATRO	**Ágata**, de Marguerite Duras. Direção de Roberto Lage. Com Isabel Teixeira e Luciano Schwab.	Dois irmãos, ligados por uma história incestuosa e secreta, tentam falar do futuro, mas a lembrança do que se passou com eles é irresistível.	Centro Cultural São Paulo – Foyer (rua Vergueiro, 1.000, São Paulo, tel. 011/277-3611).	De 3ª a sáb., 21h30. Dom., 20h30. R$ 12. Até 14/2.	Marguerite Duras é uma artista que sabe falar de situações existenciais duras – que as viveu no território ambíguo do amor e sexo na infância e adolescência.	No cenário de uma instalação da artista plástica Pinky Wainer, que está aberto ao público durante o dia. Local pequeno para apenas 40 espectadores.	Romances de Marguerite Duras, autora de escrita enxuta, avessa à autopiedade e com um grande talento para retratar o teatro real das aparências sociais e psicológicas.
DANÇA	**St. Petersbourg Ballet Theatre** (*foto*), dirigido por Boris Eifman. O coreógrafo russo que remou contra a corrente acadêmica, em busca de uma linguagem moderna em seu país, volta à cena em Nova York, onde vem conquistando atenção da mídia e do público.	Na atual temporada no City Center, o grupo de Eifman apresenta *Os Irmãos Karamazov*, *Tchaikovsky*, *Requiem*, *My Jerusalem* e *Red Giselle*.	City Center (W 55 Str., entre a Sexta e a Sétima Avenidas, Nova York, tel. 212/581-1212).	19 a 31/1. Horários e preços a confirmar. Informações pela Internet, em www.citycenter.org.	Fugindo à regra, Eifman traz o virtuosismo do balé russo para a era moderna, com espetáculos muito bem construídos, marcados por uma dramaturgia vigorosa e eficiente.	Em *Red Giselle*, um dos pontos altos do repertório de Eifman, que evoca a personagem clássica do balé para enfocar a história da bailarina Olga Spesivtseva. Obrigada a deixar a Rússia, ela saboreou a fama, mas, como Nijinsky, acabou internada em uma clínica para doentes mentais.	Em plena alta estação, Nova York oferece várias atrações, como a temporada que comemora os 50 anos do New York City Ballet, no Lincoln Center.

FOTOS MARCO ANTÔNIO GAMBÔA/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / JOÃO CALDAS / DIVULGAÇÃO / ELIANE COSTER / ADENOR GONDIM / NASSER HASSAN / LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

(*) *Com Ana Francisca Ponzio*

Cartaz de divulgação da peça *Auto dos 99%*, escrita em 1961 por Oduvaldo Vianna Filho: o alvo era o capitalismo; o sonho, as reformas de base

FOTO ICONOGRAPHIA

A bienal que une

Vinte anos depois de seu renascimento, a UNE volta a olhar para a cultura, mas agora sem o véu da ideologia

Por Rodrigo Brasil

Vinte anos depois de seu renascimento e mais de 30 desde o seu fechamento pela ditadura militar, a União Nacional dos Estudantes (UNE), que hoje tem uma base de 2 milhões de estudantes e pelo menos 500 mil filiados, volta a mobilizar a estudantada por intermédio da cultura e realiza na semana final deste mês, em Salvador, a sua primeira Bienal Cultural da nova era. Os míticos anos do CPC (Centro Popular de Cultura), que queria "conscientizar o povo" por intermédio da arte para acelerar a história e encurtar o caminho até as reformas de base (quem sabe a revolução...), foram deixados definitivamente para trás.

"Não existe a intenção de instrumentalizar a cultura. Com a bienal, a UNE está procurando se relacionar com o setor cultural e científico e proporcionar ao estudante o espaço para a troca de experiências", diz Daniel Vaz Freire, diretor de Cultura da UNE, ligado ao PC do B. Freire está em boa companhia. O poeta Ferreira Gullar, que presidiu o CPC em 64, faz a enfática defesa da mudança de perfil da atividade cultural dos estudantes: "Nós verificamos que era um exagero usar a cultura como veículo de conscientização política. O artista precisa trabalhar é com a sua consciência".

Durante uma semana, a UNE vai promover debates sobre temas relativos à cultura brasileira e apresentar os trabalhos pré-selecionados por jurados escolhidos pela entidade nas áreas de música, teatro, dança, curta-metragem, artes plásticas e literatura (crônica, poesia, conto e romance). O CPC já foi um dos celeiros importantes da cultura brasileira. Alguns nomes que fizeram história saíram de lá, como o próprio Gullar, os dramaturgos Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho e os cineastas Leon Hirszman, Arnaldo Jabor e Cacá Diegues. Até um já famoso na época Vinicius de Moraes chegou a flertar com a estudantada.

Se queres a paz, prepara a guerra, diz um velho adágio latino, e o sociólogo e filósofo Carlos Estêvam Martins, presidente do CPC de dezembro de 61 a dezembro de 62, apresenta as suas armas. "Tínhamos uma proposta, um projeto para o Brasil. Se não há uma alternativa para o modelo político vigente, deve-se buscar um pensamento crítico capaz de convergir numa proposta. Uma bienal de cultura despolitizada é uma coisa ridícula. A UNE tem de contribuir para arregimentar cabeças e gerar propostas alternativas à política atual. Esse tem de ser o ponto de partida para uma retomada dos rumos do CPC", diz.

Expostas as diferenças, o certo é que nada se fará sem que se arregimentem e se reúnam pessoas em torno de um projeto. O primeiro passo está dado.

Onde e Quando

Bienal Cultural, de 23/1 a 30/1, no Centro de Convenções, em Salvador. Informações: 011/572 9050 e 011/ 572-9934 ou pelo site www.une.org.br. Apoio: **BRAVO!**, Bahiatursa, Odebrecht, MTV, Unifacs, UFBa e Fundação Gregório de Matos

Documentando a multiplicidade

***Um Olhar Sobre a Cultura Brasileira*, com organização de Francisco Weffort e Márcio Souza, expressa o florescimento da produção cultural no país. Por Reinaldo Azevedo e Michel Laub**

Caso se considere o conceito de cultura sob um ponto de vista antropológico, isto é, como estágio de desenvolvimento de um povo "caracterizado pelo conjunto das obras, objetos e instalações criadas pelo homem nesse período", como quer o *Dicionário Michaelis*, uma análise do momento atual da "cultura brasileira" tem de abranger fenômenos distantes entre si como a alta literatura e os programas populares de televisão. *Um Olhar sobre a Cultura Brasileira* (R$ 49), livro financiado pelo Ministério da Cultura, é um documento sobre os rumos da produção cultural do país nos últimos anos e, como tal, não poderia abrir mão de transitar nesse escopo.

No livro, estão, por exemplo, referências à restauração da Igreja da Ordem III de Nossa Senhora do Carmo, em Recife, à novela *Serras Azuis*, da Rede Bandeirantes, ao romance *A Casa do Poeta Trágico*, de Carlos Heitor Cony, e a um número enorme de obras, manifestações, construções históricas e projetos cuja única identidade comum, em princípio, é o fato de terem sido concebidos num espaço histórico-geográfico denominado Brasil. Seu mérito principal está, portanto, na abrangência. O eixo vertical fica por conta do destaque dado à importância das leis de incentivo que garantem a diversidade.

Os organizadores – o ministro da Cultura, Francisco Weffort, e o presidente da Funarte, Márcio Souza – reuniram ensaios sobre assuntos técnicos como a viabilidade dos financiamentos oficiais ao setor, a necessidade de políticas públicas para a área e os efeitos das leis de incentivo. Também há textos de Eduardo Portella e Carlos Sepúlveda (*A Literatura Brasileira*), Moacyr Scliar (*A Língua Portuguesa*), Luciano Ramos (*Os Filmes – A Retomada*), Glauco Campello (*Ações pelo Patrimônio*), do próprio Márcio Souza (*Teatro, Circo e Ópera*), entre outros.

O livro, organizado por um ministro de Estado e por um alto funcionário do setor cultural, é prefaciado por ninguém menos que o presidente Fernando Henrique Cardoso, e aí pode estar um problema. Será preciso saltar a barreira de um certo oficialismo e do preconceito que qualquer texto do governo engendra para se perceber que se está diante de uma obra relevante. O próprio FHC destaca que, não faz muito tempo, as reuniões entre poder público e produtores culturais eram pautadas por "queixas contra a desnacionalização cultural e pedidos de subsídios oficiais". Hoje, diz, as demandas são outras: regulamentação da nova lei de direitos autorais e combate ao comércio de CDs piratas, por exemplo.

Isso significa que houve um processo de *aggiornamento* da agenda cultural brasileira. Pode-se falar hoje, de novo, depois de pelo menos duas décadas de contínua decadência, de um cinema brasileiro. Se este cinema encontrou uma linguagem, se ele traduz ou não um novo momento da brasilidade, se houve avanços estéticos relevantes, são esses temas importantes, porém não contemplados no livro (e nem cabia), mas que, afinal, só podem ser discutidos em presença, vale dizer, desde que os filmes existam. É evidente a emergência de produtos culturais importantes no país, e *Um Olhar...*, sem ter a pretensão de ser a radiografia definitiva de causas e de efeitos, é uma síntese competente.

No alto, a capa de *Um Olhar...* Acima e à esq., imagens do livro que traduzem a multiplicidade de seu conteúdo: home page do MASP e instrumento musical usado por participantes das congadas de MG (foto maior)

FOTOS DIVULGAÇÃO

Uma casa para os *clowns*

Grupo de teatro recebe casarão e cria um centro cultural em Natal

Os 400 anos de Natal, capital do Rio Grande do Norte, que serão comemorados em dezembro deste ano, contarão com um fato que beneficia a produção cultural da cidade. O grupo de teatro Clowns de Shakespeare recebeu como doação, do Armazém Pará, um imóvel no Centro Velho da cidade – em fase de revitalização – que vai se transformar na Casa da Ribeira, um centro cultural que conta tanto com o apoio do governo local como da iniciativa privada. Orçado em R$ 940 mil, o projeto ganhou imediatamente a adesão da Telern S.A. e de artistas de diferentes regiões do Brasil. Além do Teatro do Sol, com 150 lugares, a Casa vai ter um foyer, uma sala de exposições e um café. "A idéia é montar um grande festival de artes para a inauguração", diz Fernando Yamamoto, integrante do Clowns.

Logotipo do projeto *Casa da Ribeira*

700 anos de arte nesta noite

Rede Cultura exibe vídeo sobre a história das artes plásticas, disponível no Bravo Shopping

A programação de *A História da Arte a partir do Acervo do Masp* prossegue neste mês na Rede Cultura, com os três programas finais de um total de oito apresentados desde novembro. Os programas são exibidos sempre aos sábados, às 19h. No dia 2, vai ao ar *Neoclassicismo e o Realismo – Corot, Coubert e Manet*; no dia 9, é a vez de *O Impressionismo*, e, no dia 16, *Pós-Impressionismo e Arte Moderna*. A série teve por base o curso em vídeo, composto de quatro fitas de 50 minutos de duração cada, que resultou de uma parceria entre o Masp e o Yázigi Internacional. O programa é apresentado por Luís Marques, professor da Unicamp. Os oito programas cobrem um período de 700 anos das artes plásticas. Compõem ainda a série os seguintes programas: *A Tradição Medieval e o Renascimento na Itália e o Final do Século 15*; *O Século 16, Il Cinquecento – O Maneirismo Veneziano e O Século de Ouro*; Século 17 – *O Barroco na Itália, Países Baixos, França e Espanha*; *Século 18 – O Rococó na França, Itália, Inglaterra* e *O Neoclassicismo e o Final do Século 18*, e *Século 19 – Neoclassicismo – Goya, Ingres, Delacroix*. Todo o curso em vídeo pode ser comprado por intermédio do Bravo Shopping.

Caricatura de Manet, um dos pintores tratados no programa

FOTOS DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE / DIVULGAÇÃO

São Paulo em preto-e-branco

Livro reúne fotografias de vários profissionais e faz uma espécie de biografia da cidade por intermédio das imagens

A fim de resguardar a memória da cidade de São Paulo, a Caixa Econômica Federal promoveu e patrocinou, sob a curadoria de Emidio Luisi, o projeto *Caixa & Memória*, que ofereceu wokshops e fez registros históricos da capital paulista por meio de fotografias. O livro *Arquitetura, Bens Históricos, Praças e Parques no Centro de São Paulo: Fotografias* é resultado desse trabalho, que envolveu 45 fotógrafos e uma extensa equipe de produção, na tarefa de mostrar a cidade de São Paulo em toda sua complexidade. O livro tem como ponto de partida a praça da Sé, referência obrigatória de todos os moradores – e visitantes – da cidade. Passeia pelos parques da Luz e Dom Pedro, pelas praças Roosevelt, Júlio Mesquita e Princesa Isabel, pelos palácios dos Campos Elíseos e das Indústrias e ainda mostra a Pinacoteca do Estado, o tradicional Colégio Caetano de Campos e a Estação da Luz. Exemplares do livro serão distribuídos a 2 mil instituições de ensino e bibliotecas, para servir de fonte de consulta e referência.

Vista do Anhangabaú em foto de Milena Szafir

Por Libero Malavoglia e Paulo Garfunkel

* RADUAN NASSAR
** MANOEL DE BARROS